

دراسات مقارنة

الكتابية والأصوات اللغوية

- ١ -

دراسة

د. محمد عورق عبد الرزاق

أستاذ بكلية الآلسن - جامعة عين شمس

الناشر
مكتبة المانجي بحص



Bibliotheca Alexandrina

دراسات مقارنة

الكتابية
والآصوات اللغوّية

- ١ -

دراسة

د. مجدى عونى عبد الرزاق

أستاذ بكلية الآلسن - جامعة عين شمس

إلاه راء

إلى المؤرثين

الأستاذ دكتور عبد الله خورشيد البري

الأستاذ فاروق خورشيد

حديثهما لآباء ، ولقاوهما للنفس بـلسم وصفاء ، وحفظ ودهما أبداً
أمل ورجاء

عمرى

تصدير

أحاول في هذا الكتاب أن أقدم دراسة للفافية والأصوات اللغوية كما تعرفت عليها في اللغات السامية وفي العربية بصفة خاصة مبيناً كيف أثرت الفافية العربية على الشعر الأوربي ، الذى تعرف عليها فى شعر الترويادور ونقلها إلى البروفسال والمىنى زانج فى القرنين الثالث والرابع عشر ، ومن ثم عرفت الفافية فى أوروبا ، وإن كان وجودها لم يستمر فى شعر بعض هذه اللغات ولم تظهر فيه الفافية إلا تقليداً وزينة ، فالشعر الكمى لا يحتاج بالضرورة إلى الفافية ، فان ما فيه من ليقانع وحداته الصوتية داخل البيت يغنيه عن ليقانع الفافية وتغيمها آخر البيت . أما الشعر النبرى فهو بطبيعته يحتاج – ولا شك – للفافية وإليقانعوا كما ستبين بعد .

وقد قسمت الكتاب إلى قسمين تناولت بالقسم الأول الحديث عن الفافية في اللغات السامية والفافية في الشعر العربي والتقييد بها أو الثورة عليها ودراسة البلاغيين القدماء لما وعانيا بهم . أما بالقسم الثاني فقد تناولت الحديث عن الفافية عند المحدثين والفالفي في الشعر الأوربي متهدثاً عن ضرورة الفافية في الشعر وعن الأصوات اللغوية وصلتها بالفالفي .

عند كتابة الشعر في اللغات السامية قابلتني مشكلة طالما عانيت منها في كتبى السابقة وفي مذكراتى للطلبة وهى مشكلة الكتابة ذاتها . وقد حاولت التغلب عليها في كتاب قواعد اللغة العبرية وبدايات الشعر العربي باستعمال (السلكليشيات) وكان ذلك ميسوراً لقلة عدد السلكليشيات المطلوبة لكتابتين وإن كانت لم تخرج على الصورة التي أرجوها . فقد كانت (كليشيات) اللغة المريانية بالقراءد

(c)

العربية دون المستوى المطلوب . أما في هذا الكتاب فـكثرة عدد (الكلبيهات) المطلوبة ، وأذنـة تـكالـيفها ، طرحت فـيـكرة تنـفيـدها وحاـولـت بـادـيهـ الـأـصـرـ أنـ أـزـارـوجـ بـينـ الخطـينـ العـرـبـيـ وـالـلـاتـيـنـيـ عـنـدـ كـتـابـةـ الشـعـرـ السـامـيـ فأـفـيدـ منـ الخطـ الـلاتـيـنـيـ كـتـابـةـ أـصـوـاتـ الـلـيـنـ القـصـيـرـةـ وـالـأـصـوـاتـ السـاـكـنـةـ بـهـ وـأـفـيدـ منـ الخطـ العـرـبـيـ كـتـابـةـ أـصـوـاتـ الـحـلـقـ وـأـصـوـاتـ الـأـطـبـاقـ وـالـصـغـيرـ وـغـيـرـهـ الـتـيـ لـاـ يـعـرـفـهـاـ الخطـ الـلاتـيـنـيـ وـتـمـيـزـ بـهـ الـلـغـاتـ السـامـيـةـ . وـاسـكـنـتـ عـنـدـ التـنـفـيـذـ وـجـدـتـ صـورـةـ الـكـتـابـةـ لـاـ يـرـاحـ إـلـيـهـ النـظـرـ . فـعـدـلتـ عـنـهـ وـبـلـجـاتـ إـلـىـ الـكـتـابـةـ بـالـحـرـوفـ الـلـاتـيـنـيـةـ فـقـطـ مـكـتـفـيـاـ بـوـضـعـ الـحـرـفـ العـرـبـيـ فـوـقـ الـحـرـفـ الـلـاتـيـنـيـ الـذـيـ لـاـ يـعـرـفـ عـنـ الصـوـتـ السـامـيـ تـعـاماـ لـيـعـرـفـ الـقـارـئـ أـنـ الـمـرـادـ نـطـقـ الصـوـتـ السـامـيـ وـلـيـسـ نـظـيرـهـ فـيـ الـلـغـاتـ الـمـهـنـدـوـ أـوـرـبـيـةـ وـقـدـ لـلـجـدـوـلـ التـالـيـ :

$\dot{\chi} = \dot{\chi}, \quad \dot{h} = \dot{h}, \quad \dot{g} = \dot{g}, \quad \dot{\theta} = \dot{\theta}, \quad \dot{\tau} = \dot{\tau}$

ذ = d, **ذ** = z, **ش** = sh, **ص** = s, **ض** = p, **ط** = t, **ظ** = zt

$$q = \dot{g}^x, \quad g = \dot{x}, \quad d = \dot{\theta}$$

وليف لارجو أن أوفق في تقرير هذه الطريقة إلى القاريء حتى استبعض بها عن المروف المستعملة في الطريقة الدولية أو طريقة المستشرقين الالمان في كتابة المروف السامية لأن هذه المروف غير موجودة بالطبعات المصرية ولعدم قدرت على سكها لكثرتها تسكلفتها.

ولعل أستطيع مستقبلاً الاقدام على طبع ما كتبته عن قواعد اللغات السامية الأخرى، أو ما كيبيه عن التحو المقارن لهذه اللغات عند قيامي بالتدريس في مهد اللغات والترجمة / فرع اللغات السامية بالجامعة الأزهرية والتدريس بقسم

(ط)

للماجستير في كلية دار العلوم . فإن تدوين هذه اللغات يجب أن يكون بخطها أو بالطريقة الصوتية وكلامها غير ميسر الآن للأسف ، بالرغم من أن المطبعة الأدبية قد أخرجت لنا عام ١٩٢٥ كتاب الأساس في قواعد اللغة العربية وآدابها وكتاب المفصل في قواعد اللغة السريانية وآدابها بمعرفة عربية وسريانية .

ولأنني لا تطلع إلى يوم نستطيع فيه أن نعود إلى دراسة اللغات السامية دراسة جادة مفيدة متى في دراساتنا العربية لغة وأدبًا وتاريخًا غير مكتفين بما نقوم الآن بدراسته في اللغة العربية والقليل من السريانية والحبشية .

د . عرنى عبد العزوف

القسم الأول

مقدمة

الفاقيه من الأسماء المنقولة من العموم إلى المخصوص ، هي لغة تفيد التابعة أو التابع فيقال (١) قفوت فلاناً ، إذا تبعه . وقنا الرجل أثر الرجل إذا قصه .

وهي تفيد هذا المعنى أيضاً باللغات السامية الأخرى ، في العبرية نجد أن الكلمة قفا (٢) تقلص ، احتشد ، انعقد . وفي السريانية قفنا (٣) بجمع ، يل้อม . وفي التجمع أو التقلص نوع من المتابعة الشديدة إلى درجة الالتصاق .

كذلك نجد أن الكلمة Reim المعروفة في اللغات الأوروبية بمعنى الفاقيه تنتهي إلى مجموعة من الكلمات القديمة . ففي اليونانية arithmós بمعنى عدد . وفي اللاتينية ritus عادة أو طقوس ، rim بمعنى عدد ، dorima بمعنى صيغة الأمر من عدد .

وكلمة rim تنتهي إلى هذه المجموعة بمعنى حساب أو محاسبة . وتطور المعنى في الأنجلو سكسية angolsächsich فنجد rim بمعنى عدد وفي السكسية القديمة Altsächsich نجد Unrim بمعنى عدد ضخم أو كبير . أما في الألمانية القديمة فأن rim بمعنى المجموعة أو السلسة من الرجال الواقعين في دائرة أو بمعنى الدور أو العدد . وكلمة rim (ir) تعني العدد مؤخراً أو حتى النهاية .

وقد انتقلت الكلمة rim إلى اللغات الرومانية واقتربت من معنى الفعل الروماني rimare بمعنى ينظم في شكل سلسلي وأصبحت معروفة لنا عن طريق الفرنسية

(١) القوافي لأبي بعلي من ٢٩ (٢) مجمع جرنيوس (٣) المجم السريان

القديمة في الفعل rimer ينبع المعنى ثم انتقلت إلى الألمانية بمعنى القافية Reim حوالي سنة ١١٧٠ عبر الأراضي الواطنة . ثم تطور معنى الكلمة في الألمانية للدلالة على بيت الشعر جرياً على قاعدة إطلاق مسميات الجزر على الكل Pro toto ولم تحول عن هذه الدلالة إلى دلالتها على القافية فحسب إلا بعد استعمال أو يتس

(١) M. Optitz لها بهذا المعنى عام ٤٦٢ .

فالكلمة — إذا — تفيد التتابع أو الاتصال أو التلمس أو الانتظام في شكل مسلسل أو دائري . أما إذا انتقلت من العموم إلى الخصوص وأريد بها الدلالة على بيت الشعر أو بعض منه ، فاننا نجد خلافاً كبيراً بين علماء العربية وبعضهم للبعض وبينهم وبين غيرهم من دارسين غربيين .

فذهب البعض إلى أنها الفسيدة كلها (١) مستشهدأً بقول الشاعر :

وقافية مثل حد السن ن تبقى ويدهب من قلها

وقال الأخفش : بل هي البيت لأن القافية لا تعرف إلا إذا تعدد الآيات
محتجاً بقول سليم عبد بن المحسناس :

وأشار بمدراماً وقالت لتربيها

أعبد بن المحسناس يزجي القوافيا

ويرى البعض أن عجز البيت قافية لأن القسم لا يسمى بيتاً ، وهذا كله — كما رأينا في الألمانية أيضاً — ليس إلا إلقاء مسميات البعض على الكل Pars pro toto .

أما الآراء الأخرى فتقترب من معنى القافية بنهاية البيت . فقال البعض بأنها الكلمة الأخيرة من البيت وشيء قبلها فالقافية في قول الشاعر :

بنات وطام على خدث الليل

Kluge, friedrich

Etymologisches wörterbuch

Walter de Gruyter Berlin 30/1963

(١) راجع المجم الاشتقاقي لسلكوجي

(٢) راجع فيما يلى كتاب القوافي لأبي يعلى من ٣٣ وما بليها .

هي « خد الليل » .

و قال سعيد بن مساعدة : القافية الكلمة الأخيرة .^(١)

و هي عند أبي موسى الحامض « ما يلزم الشاعر تكريره في كل بيت من الحروف والحركات » .

و عند قطرب « حرف الروى »^(٢) وهو تعريف ثعلب أيضاً^(٣) أى العرف الذي يتكرر آخر كل بيت من أبيات القصيدة .

أما الخليل فقد عرف القافية تعريفين :

أحددهما : أنها الساكنان الآخرين من البيت وما بينهما ، مع حركة ما قبل الساكن الأول منها . فعلى هذا القول تكون القافية في قول الشاعر :

إذا مأْتَتْ مِنْ صَاحِبِ الْكَلْمَةِ
فَكُنْ أَنْتَ عَتَالًا لِوَلَتِهِ عَذْرًا

تكون القافية حركة العين والدال والراء والألف .

وفي قول آخر :

و لِيُسَ الَّذِي وَالْفَقْرُ مِنْ شِيمَةِ الْفَتِي
وَلِكَنْ حَظْوَظُ قَسْمَتْ وَجْدَوْد
حَرْكَةُ الدَّالِ الْأَوَّلِ وَالْوَاءُ وَالْدَّالِ وَالْوَاءُ
وَالْقَافِيَةُ عَلَى قَوْلِ الْخَلِيلِ الْآخِرِ مَا بَيْنِ السَاكِنَيْنِ الْآخِرَيْنِ مِنَ الْبَيْتِ مَعَ السَاكِنِ
الْآخِرِ فَقْطُ ، .

٠٠٠ ٠٠٠

(١) كتاب التواقي س ٣٥ وما يليها . (٢) موسيقى الشعر العربي لشكري عياد ص ٨٩ .

(٣) كتاب التواقي من ٣٥ وما يليها .

والخليل حين يذهب إلى القول بهذا إنما يعتمد — فيما أرى — على ماقام به من إحصاء لما وصل إليه من شعر ما قبل الإسلام وبعده فهو إنما يوصّف لما ورد من شعر يتلزم، مالا يلزم وآخر لا يتلزم إلا القافية (*). وقد اشتهر عنه القول الأول فحسب ، فقد وجدته عند قيامي بتحقيق كتاب القرافي لأبي يعلى لدى ابن جنی في مختصر القرافي (١) المخطوط ص ٢٨١ س ٣ ، والتبريري بالواقي المخطوط أيضاً ص ٤٧ ب س ١٥ وكذا باللسان ١٥٢ ص ١٩٥ ع ١٣٢ س ٢ .

ومن الغريب أن يشتهر عنه هذا القول فحسب ، ولو أن الشعراء قد اتباعوه فيه بلاء الشعر العربي بعده متبعاً لزوم مالا يلزم .

أما القول الآخر فلم أقع عليه إلا باللسان ١٥٢ ص ١٩٥ ع ١٩٥ س ٢ وهو ما أخذ به أبو يعلى التنوخي عند تقسيمه للقوافى وجعلها خمسة أضرب :

(١) المتلاوس : وهو الذي يجتمع فيه أربع حركات (Vowels) بعدها ساكن مثل :

قد جبر الدين الإله فجبر

فالقافية تبدأ من ضمة الماء في (الإله) (٢) وفتحة الفاء وفتحة الجيم وفتحة الباء ثم الراء (وهي الصوت الساكن هنا)

(٢) المترافق : وهو الذي يجتمع فيه ثلاث حركات Vowels بعدها صوت ساكن مثل :

وما نزلت من المكرهه منزلة الا وقت بأن التي لها فرجا

(*) راجع ماورد بهذا الكتاب عن براعة النظم والقافية .

(١) راجم كتاب القرافي من ٣٧ وقد قام د . حسن شاذلي فرهود بتحقيق الكتاب دار التراث : القاهرة سنة ١٩٧٥ دون أن ينفت إلى رأى الخليل الآخر .

(٢) لأن اللام قبلها معدودة ففصلتها عما يليها .

فالقافية هنا تبدأ بعد المد في الكلمة (لها) وتعتبر فاصلة ، وتشمل فتحة الفاء
وفتحة الراء وفتحة الجيم ، والجيم نفسها مع حركتها .

(٣) المتدارك : وهو الذي يجتمع فيه حركتان بعدهما صوت ساكن مثل :

ومن يلک ذا فضل فيدخل بفضله
على قومه يستغن عنده ويذمّ

وتبدأ القافية بعد الميم الأولى الساكنة فتشمل فتحة الميم الثانية وضعفة الميم
الثالثة والميم والميم الثالثة نفسها مع حركتها .

(٤) التوارث : وهو صوت لين قصير يأتي بعده صوت ساكن مثل :

حدت لها بعد عروة إذ نجا
خراسن وبعض الشر أهون من بعض

فالقافية هنا هي فتحة الصاد والصاد نفسها مع حركتها .

(٥) المترادف : وهو الذي يفصل فيه بين الصوتين الساكنين أي حركة
ويستعمل بصوت لين مثل :

من عائدى اليلة لم من نصيح
بتـ بـ — مـ فقوادى قريح

وقد يأتي بغير لين فيسمى مصمتاً مثل :

رقعن أذيال العفى وأوضعن مشي حيات كان لم يفر عن
إن يمنع اليوم نساء تمنعن

وقد أحصى الذين يأخذون برأى الفراهيدي في تحديد القافية وإنرعاها ، فوجدوا
أنها ثمانية وخمسون نوعاً^(١) :

(١) شئ من التراث من ٣٠ وما يليها .

المتوافق سبعة عشر موقعاً .

والمتواتر واحد وعشرون موقعاً .

والمتدارك أحد عشر موقعاً .

والمترافق ثمانية مواقع .

والمتكاوس موقع واحد .

وقد حاول دكتور شكري عياد أن يبسط تعريف الخطيل وأن يعيد صياغته ،

فجاءه فيه :

« ولنا أن ندهش لأن الخطيل حين صاغ هذا التعريف المقدم لم يلتفت إلى فكرة المقطع . فلو التفت إليها لاصبح تعريف القافية عنده أنها المقطع الشديد الطول في آخر البيت ، أو المقطuman الطويلان في آخره مع ما قد يكون بينهما من مقاطع قصيرة . فالمقطع الشديد الطول المكون من حرف ساكن فقد حرف ساكن مثل قول شوقي :

سنون تعاد ودهر بعيد لمرثك ما في الليل جديد

ويندر أن تكون القافية مقطعاً شديداً الطول ، مكوناً من ساكن فحركة قصيرة فساكتين . وإذا كان الساكنان الآخرين حرفاً مضاعفاً فإن المقطع بعد طويلاً (لا شديد الطول) ويلزم أن تتألف القافية منه ومن المقطع السابق له ، كما في قول شوقى أيضاً :

فلك جار ودنيا لم يدم عندها السعد ولا النحس استمر

روحوا القلب بلذات الصبا فكفى الشيب مجالاً للذكر

والمقطuman الطويلان — مع ما قد يكون بينهما من مقاطع قصيرة — يكونان

معظم قوافي الشعر العربي قديمة وحديثة ، فربما تتابعا بلا فاصل كقول

إبراهيم ناجي :

أمس يعذبني ويضئني شوقى طفيان مجذون
وربما كان بينهما مقطع قصير واحد ، كقول العقاد في « هدية الكروان »
حادي الليل على جناح صاعد يا كواكب شاهدى
وربما كان بينهما مقطuman قصيران ، كقول العقاد أيضاً :
أبا القوافي ورب الطرس والقلم

ماذا ؟ فادك حدق العلم في الأمم
وربما كان بينهما ثلاثة مقاطع قصيرة ، وهذا قليل ، وربما جاء في قافية
الرجز ، كقول شوقى في مسرحية عترة :
صناعة أعلى من دمشق سلعة وثنا ،

...

وتعريف القافية وتتجديدها بالمقاطع الأخيرة في البيت أمر متواضع عليه في
اللغات الأوروبية .

فالقافية عند كايزر Kayser, Wolfgang هي :
ـ آخر البيت تحدث إذا كانت الحركة المنبورة آخر كلتين أو أكثر متصلة
الرنين . ويمكن أن يكون الجزء المكرر مكونا من مقطع واحد أو مقطعين
أو ثلاثة مثل : (١)

Träume' Baume/ Ruh, du/ Verführbaren, unberührbaren :
ولعل من الغريب أن نجد مثل هذا التعريف عند العرب القدماء وإن كانوا
يتحدثون عن الحروف والأسباب والأوتاد أي بنفس مصطلحات الخليل .

فمثل هذا القول نجده عند الفارابي أيضاً في الموسيقى الكبيرة (ص ١٠٩١) إذ يقسم أنواع القافية إلى حروف وأسباب وأوتاد، فيقول:

«والقوافي ربما كانت حروفًا وربما كانت أسبابًا وربما كانت أوتادًا . وأشار العرب في القديم والحديث كلها ذاوت قواف ، إلا الشاذ منها ، وأما أشعار سائر الأمم الذين سمعنا أشعارهم بخلها غير ذوات قواف ، وخاصة القديمة منها . وأما المحدثة منها فهم يرثون بها أن يحتذوا في نهاياتها حذو العرب .»

فالقافية عند تأق آخر البيت أيضاً . وهو يفرق بينها وبين السجع فيقول :

«ومتي كانت الأقاويل ذوات الأجزاء تنتهي أجزاؤها إلى أشياء واحدة بأعينها ، فإن كانت غير موزونة ، فهي تسمى عند العرب أقاويل مسجوعة ، ومتي كانت موزونة سميت أقاويل ذوات قواف ، فانهم يسمون الأشياء الواحدة التي تتكرر في نهايات أجزاء الأقاويل الموزونة «قوافي» .»

• • •

ويمض حازم القرطاجي أيضاً على أن القوافي تأتي آخر البيت فيشيرها برأس الخبراء فيقول :

«وعلى هذا التقدير يحسن في القافية أن يقال فيها أنها جعلت بمنزلة رأس الخبراء وما يعلى به العمود ، فأحكمت هباتها لذلك ، وجعل العروض القاسم للبيت بنصفين بمنزلة موصل قائمة الخبراء العليا بقائمته السفل وجعلوا أطراد النظم المناسب ما بين مبدأ البيت ومتوى القافية بمنزلة استقامة قوائم البيوت .»

والمعنى يتكرر لديه ، فنـ من ٢٥١ يقول :

«وجعلوا القافية بمنزلة تحصين متوى الخبراء والبيت من آخرهما وتحسنه

من ظاهر وباطن . ويمكن أن يقال : أنها جعلت منزلة ما يحال به عمود البيت من
شعبة الخبراء الوسطى التي هي ملتقى أعلى كسور البيت وبها مناطها .

وقد يقال : إنها جعلوا العروض والضرب وهما نهايانا شطري البيت في أن
وضعوها وضعا متناسباً متقابلاً منزلة القائمتين في وسط الخبراء اللتين يكون
بناؤه عليهما .

.....

فالملاحظ في هذا كله أن القافية عند العرب ليست إلا تكرير لآصوات
لغوية بعينها ، وأن هذه الآصوات اللغوية تشمل الحركات Vowels التي تأتي بعد
معين يتراوح من واحد إلى أربعة يتلوها صوت ساكن Consonant يتافق بعده
حركة أو يكون بلا حركة . وتكرير هذه الآصوات اللغوية هو السبب في أحذاف
النغم في الأبيات . وهو مستول عن الإيقاع الموحد ووحدة النغم بالقصيدة كلها .
ولأن كان لاصلة له بجوهر الإيقاع الذي وجدناه بالشعر العربي مثلاً فيما أسماه
الخليل بالوردة .

ولم يعرف العرب من مواضع القافية إلا أوآخر الأبيات فقط ، وقد احتفلوا
بها احتفالاً كبيراً . وعملوا على دراستها وتسمية كل حركة أو صوت ساكن فيها ،
وتحددوا عن لوازمهما ، وعن عددهما ، وعن اللين الذي يلحقها ، كما تحدثوا عن عيوبها ،
ووجهوا النصح للشاعر والراجز في كيفية اصطدامها والترفق بها حتى لا تأتي شاردة
أو ثانية ، وحتى لا تكون نامية ، أو فضلة في القصيدة . ويمكن أن نطلق على هذه
القافية قافية المقاطع . أما الأوربيون فقد عرفوا أنواعاً أخرى من القافية نذكر
منها الآتي :

القافية الداخلية (١) Binnenreim وهي التي ترد داخل البيت أو سطر الشعر .

(١) كايزر ص ٩٦ وما يليها .

والقافية المتراءة Schlagreim وهي التي تتحدد بين كلمتين متاليتين
وقافية المطالع Alliteration أو Anfangsreim وهي اتفاق مطلع كلمتين
أو أكثر في سطرين متاليين أو أكثر مثل :

in allen Büschchen und Bäumen

أو

Where the wild wind blows

وهو النوع الأساسي في الشعر الجermanي .

وقافية تجاهل أصوات اللين Assonanz وهو تمايل الرنين بالحركات الموجودة
بالنبر الأخير وهي موجودة بكثرة في الشعر القديم الفرنسي والاسباني
والبرتغالي .

كما وضعوا أسماء لأنواع مختلفة من قافية المقاطع نذكر منها :

القافية المزدوجة Reimpaaren وهي التي تتحدد في كل بيتين متاليتين

aa , bb , cc , dd

القافية المتعامدة Kreuzreim وهي التي تتحدد فيها قافية البيت الأول مع
الثالث والثاني مع الرابع

القافية المتماثلة Verschränkten reim وهي التي تأتي في الرابعة

وتكون قافية السطر الأول مثل الرابع والثاني مثل الثالث abba

Schweifreim

والقافية المثلثة

وتأتي في السادسة وتكون قافية الشطر الثالث مثل السادس على حين تتفق

القافية في الأول والثاني والرابع والخامس · abab ccc

وأنواع قافية المقاطع تعرفها جيداً في الموسحات الاندلسية ، أما القوافي التي

تأقى وسط البيع أو أوله فلم يعرفها العرب ، وإن وردت لديهم نظائر لها عند البلاغيين كما حاول بعض الشعراء الحديثين النظم فيها مثل قصيدة محمود حسن اماعيل ، موسيقا من الحيرة بين السطح والاعماق ، التي تلخ فيها قافية المطالع :
(وتسمى عند البلاغيين بمناس الاستهلال)

أصبحت . . رغم دربي الكبير (١)
لأعرف الشكوك من الزهور
ولا سرى النمل ، من الطيور
ولا وقوف الخطو ، والمسير
ولا انتفاض الدمع ، والسرور
ولا الرب ، من خضرة الغرور
ولا فصيح العشب ، والعطور
ولا ومض النور . . . وهو نور
اختفأ الليل بلا ستور
. . فعلى ، ليس هو المظور . .
ولا مرايا البصر المقهور . . .
ولا اندھاش الوتر المقسورة
ويكل شيء حوله يدور

ولانسى أيضا محاولات صفى الدين الحلّي (١٣٤٩ / ١٢٧٨) فقد تفنن في
قوافيه وقصد لزوم ما لا يلزم ، وقف أوائل الآيات بنفس قافية الروى . ونقل
عن الأستاذ عبد الجبار داود البصري قوله :

«تفنن الحال^(١) في قرافيته فتجده يتخيّر أصعب القوافي حيناً، وأجلّها حيناً آخر ويستوّي جميع حروف البناء في قوافي الأرتقيات . . . ويتبع أبا العلاء المعرى في لزوم ما لا يلزم، ويزخرف قصائده بالقوافي فيقُّنّ أوائل الآيات بهمس قافية الروى، ويوشح، ويسجع داخل البيت الشمرى الواحد».

بل أن أبا قلابة المذلى عرف قافية المطالع «وهي ما يسمى بمناس الاستهلال»

أيضاً حين يقول :^(٢)

فنا عصبة لا م حماة
ولام فاتتنا في الذهاب
ومنا عصبة أخرى حماة
كفل النار حتى بالثواب
ومنا عصبة أخرى سراع
زفتها الريح كالسنن الطراب

وعرفه المعطل المذلى في قوله :^(٣)

لعمري لقد نادى المنادى فراغنى
غداة البوين من بعيد فاسمعا
لعمري لقد أعلنت خربما مبرأ
من التعب جواب المهالك أروعا

(١) شيء من التراث / بغداد ١٩٦٨ من ٢٢٥

(٢) ديوان المذلين ق ٣ ص ٣٥ ط الدار القومية لطباعة ونشر سنة ١٩٦٥

(٣) ديوان المذلين من ٤٠ ق ٢ من ٦٥

وعرفة مقلل بن خويالد الهذلي في قوله (١)

أبا معقل وإن كنت أشجع حلة
أبا معقل فانظر ببنبك من ترمي
أبا معقل لاتوطنك بغضبني
رموس الأفاعي في مرادها العزم
وغيرهم كثيرون وخاصة بين شعراء الهذليين .
فتقرأ مالك بن الحارث : (٢)

كرهت القر عقر بن شليل
إذا هبت لقارب الرياح
كرهت نبى جزئية إذا ثرونا
قنا السلفين واتسبوا فباحوا

قد وأحصيت بدبيوان الهذليين خمسة وعشرين موضعا تتكرر فيها نفس الكلمة
بأول أبيات القصيدة . وأظهر هذه الموضع ماجاه بقصيدة أبي مثل ذات
الأحد عشر بيته، والى هذا ستة أبيات منها يقوله ، أصخر بن عبد الله ، وقصيدة
صخر ألق في الرد عليه ، وبها سبعة أبيات تبدأ ستة منها بقوله « أبا مثل » .

ولست أريد بهذا أن أذهب إلى أن الشاعر العربي عرف قافية المطالع قدما
ولنما يرجع هذا إلى المصادفة وإلى الأسلوب الخطابي الذي كان يغلب على الشعر
العربي آنذاك .

لم يعرف العرب — إذا — إلا قافية المقاطع وإن وجدوا غيرها

(١) ق ٣ ص ٦٥

(٢) ق ٣ ص ٨٣

أطلقوا عليها اسم آخر .

فالقافية الداخلية Inneareim أطلقوا عليها كلمة الترصيع ومنها :

فتور القيام قطع السلا م تفتر عن ذى غروب خصر
وقد عرقو أياضا ما أسماه حازم القرطاجي بالتسويم وهو قريب الشبه
بالقافية الداخلية وإن كانوا لا يستعملونه إلا فراغ الفصول .

يقول حازم القرطاجي : (١)

و لما كان اعتماد ذلك في رموز الفصول وجرها أعلاماً عليها، وأعلاماً بمعنوي
الشاعر فيها ، وكان لفواتح الفصول بذلك بهاء وشهرة وازديان حتى كأنها بذلك
ذوات غرر رأيت أن أسمى ذلك بالتسويم؛ وهو أن يعلم كل الشيء وتجعل له سمعى
يتميز بها . وقد كثر استعمال ذلك في الوجوه (الغرر) كما قال ابن الرومي :

(الطويل)

سما سمه نحو السماء بغرة

مسومة قدما بسمى سجودها

فلذلك كان هذا اللقب لانتقا بما وضع عليه . وأياضاً فانا سبينا تحلية أعقاب
الفصول بالأبيات الحكمة والاستدلالية بالتحجيم ليكون اقتران صنعة رأس
الفصل وصنعة عجزه نحواً من اقتران الغرة بالتحجيم في الفرس » .

والقافية المزدوجة Doppelreim دعواها تشطيراً مثل :

سوق إليك تفيض منه الأدمع

وجوى إليك تضيق عنه الأضلع

ورد الأعجاز على الصدر يمكن أن يكون Reim Kreuz مثل :

سرير إلى ابن العم يلطم وجهه

وليس إلى داعي الوعى هربيع

(١) من ٢٩٧ من مناهج البلقاء وسراج الأدباء .

فهي لم يختلفوا إلا بقافية النهايات (المقاطع) ، ولعل السبب في هذا يرجع أولاً إلى تفسيرهم لمعنى القافية وكيف أنها مأخوذة من قفوت فلانا ، إذا تبعته ، وقف الرجل أثر الرجل إذا قصه وقافية الرأس مؤخره .

ولو أخذوا بتعريف ابن دريد(١) ، سميت قوافي لأن بعضها يتلو بعضها ، بما في ذلك من معنى المتابعة ، لما تحرجوا في أن يطلقوا على الأنواع الأخرى من القافية أسماء مشتقة من نفس الكلمة القافية أو مصنفاً إليها صفات تحددها وتبيّن نوعها .

ودلالة الكلمة كما أوردها ابن دريد وجدناها أو ما يقاربها — فما سبق — بالعبرية والسريانية ، كما وجدناها في اليونانية واللاتينية وما شتق منها .

ولعل السبب الأعم من هذا هو أن الشعر العربي السكع لم يكن في حاجة إلى القافية مطلقاً ، لما يحتوى عليه من جواهر يقابع تردد في البيت ومن ثم في القصيدة كلها بطريقة منتظمة توفر للشعر التنم المطلوب في الشعر .

أما الشعر في اللغات السامية الأخرى فقد عرف أنواعاً أخرى من القافية تحاول أن تبيّنها في هذه الدراسة — كما تحاول أن تبيّن أيضاً التطورات التي عرفتها القافية في اللغات الأوربية منذ القرن الثاني عشر الميلادي ، حاولين تبيّن نشأة القافية في الشعر الأوروبي والياباني وأشكالها المختلفة في مختلف اللغات .

فقد عرفت هذه اللغات كاً بيتاً من قبل - قافية المطالع Anfangsreim ، وقافية أصوات اللين Assonanz ، والقافية الداخلية Innenreim ، والقافية المزدوجة Kreuzreim (aa' bb' cc') Doppelreim ، والمعامدة (abab) ، والمتناطقة (aabccb) Schweißfreim ، والمثلثة (abba) umarmender Reim

ذلك من أنواع القافية . كما عرفت الموسّحات الغرية أنواع أخرى سقتعرض لها عند الحديث عن الثورة على القافية العربية إن شاء الله .

ولكننا يجب أن نلاحظ باديء ذي بدء أن العرب لم يختلفوا بأصوات اللين احتفافهم بالأصوات الساكنة ، ومن ثم اشترطوا أن تصنّم القافية صوتاً ساكنـا

يقول د . إبراهيم آنيس :^(١)

«أصوات اللين مع أنها عنصر رئيسي في اللغات ، ومع أنها أكثر شيوعاً فيها ، لم يعن بها المتقدمون من علماء العربية ، فقد كانت الإشارة إليها دائماً سطحية ، لا على أنها من بنية الكلمات هل كفرض يعرض لها ، ولا يكون منها إلا شطراً فرعياً . ولعل الذي دعا إلى هذا الانحراف أن الكتابة العربية منذ القدم ، عنيت فقط بالأصوات الساكنة فرمزت لها برموز . ثم جاء عبد عليها أحسن الكتاب فيه بأهمية أصوات اللين الطويلة ، كالواو والياء الممدودتين ، فكتبوها في بعض التقوش والنصوص القديمة . وظلت الحال هكذا حتى وضعت أصوات اللين الصغيرة التي اصطلاح القدماء على تسميتها بالحركات في الصور الإسلامية . فالكتابات التي ليست إلا وسيلة ناجحة للتعبير عن الأصوات الغورية ، صرفت القدماء عن أهمية أصوات اللين ، فلم يرمز لها برموز في صلب الكلمات » .

ثم ينقل عن ابن جنى بكتابه « سر صناعة الاعراب ما يزيد هذا في قوله :

« اعلم أن الحركات أبعاض الحروف المد واللين وهي الألف والواو والياء . فكما أن هذه الحروف ثلاثة فكذلك الحركات ثلاثة ؛ وهي الفتحة والكسرة والضمة . وقد كان متقدمو النها رحمة الله تعالى يسمون الفتحة الالف الصغيرة والكسرة

(١) الأصوات اللونية / نهضة مصر سنة ١٩٥٠ ص ٤٢

الباء الصغيرة والضمة الواو الصغيرة . وقد كان ، في ذلك على طريقة مستقيمة . إلا ترى أن الأاء والباء والواو اللواتي هن حروف تواأم كواهل ، قد تجدن في بعض الأحوال أطول وأتم منهان في بعض ، وذلك إذا وقعت بعدهن الهمزة والحرف المدغم نحو (يشاء) و (دابة) ومن في كلام الموضعين يسمى حروفاً كواهل . فإذا جاز ذلك فليست تسمية الحركات حروفاً صغاراً بأبعد في القياس منه . ويدل ذلك على أن الحركات أبعاض لهذه الحروف أئك متى أشبعنا واحدة منهان حدث بعدها الحرف الذي هي بعضه . إلا أن هذه الحروف التي يحدن لإشباع الحركات لا يمكن إلا سواً كمن لأنهن مدادات والمدادات لا يحركن أبداً .

* * *

والحق أن السبب في عدم احتفال العرب بالآصوات اللينية لا يرجع فقط – فيما أرى – إلى الكتابة العربية والتدوين ، بل إلى الطبيعة العربية المكتسبة في البيئة الصريرة الواضحة والمحرص على الإبانة وإعطاء كل صوت لغوى حقه حين النطق به ، ومن ثم اهتموا بالحديث عن عيوب النطق المختلفة .

بل حرص العرب القدماء أيضاً على الاحتفاظ بالآصوات الحلقية كما هي على حين تخلص منها غيرهم من الساميين وتحولت لدى الأكديين إلى صوتين من آصوات اللين هما (ء، ؤ) فقط ، فلا وجود للآصوات السامية الخسفة ، وهي الآلف والباء والجاج والعين والغين .

أما بالنسبة لآصوات اللين فهي تعرف خمسة آصوات قصيرة يمكن أن تمتد لتصبح طويلة وهي : (ء، ؤ، ئ، ئ، ئ) وليس السبب في هذا هو التأثر بالسومارية كما يقول أو نجناح^(١) وإنما قابلنا نفس هذا التطور والاختزال للآصوات الحلقية إلى صوتين فقط في بعض اللغات السامية الأخرى .

Ungnad - Matous , Grammar des Akkadiischen
Verlag C. H. Beck. München 1964.

(١) م ٢ — (القافية)

وقد تحولت الواو والياء أيضاً من أصوات ساكنة عند وقوفهما أول الكلمة إلى أصوات لين أيضاً بدلًا من ^ش *waschib* يسكن تصفع ^{ashib} في البابليه الحديثة ، أما في الآشورية المتأخرة فتحول إلى ضمة صريحة ممدودة بدلًا من ^خ *urchu* = عبد ، بحد *urad* وبدلًا من ^خ *warchu* = شهر ، بحد *warad* كذلك تمحذف الياء أو تتحول إلى صوت لين إذا وردت أول الكلمة أو المقطع مثل *iprus* بدلًا من *japyrus* . يقطع ومن ثم كان لابد من الاهتمام بأصوات اللين بالآكديه .

وفي السريانية بحد أن الممزقة والعين تصفع أصوات لين في أول الكلمة أو أول المقطع كما تحول الحاء السامية إلى هاء أو تقرب في الحاء . والحرکات في السريانية (١) أكثر منها في العربية ، إذ بحد الفتحة (٢) *Ptaaha* والفتحة الممدودة *Zpaapha* والكسرة الممالة *Rphaasa* والكسرة *hbhaasau* ، والضمة الصريرحة *sasa* وفي العبرية أيضاً بحد خمس حرکات قصيرة : الفتحة (باتح) والفتحة الممالة (سيجول) ، والكسرة (حيرق قطان) ، والضمة المفتوحة (حولام قطان) ، والضمة المغلقة (قبوص) .

والحرکات الكبيرة هي : الفتحة المشبعة (قامص) ، الفتحة الممالة الطويلة

(١) ص ٧ وما يليها Nöldeke, Theodor: Kurzgefasste Syrische

Grammatik.

Wissenschaftliche Buchgesellschaft Darmstadt 1966.

(٢) عن عبد الرءوف

قواعد اللغة العبرية : مطبعة حسن شمس ٧١ ص ٢٤ وما يليها .

(ضير) ، والكسرة الطويلة (حيريق جدول) والضمة المفتوحة الطويلة (حولام جدول) ، والضمة المنفلقة المشبعة (هروق) .

وفضلاً عن ذلك نجد أن ثمة نوعاً من السكون المتحرك إذا جاء أول السكلمة أو أول المقطع أو عند التقاء الساكنين وسط الكلمة فيحرك ثانيهما ، وكذا إن كان الصوت الساكن مشدداً .

لهذا كان اهتمام اللغات السامية - عدا العربية - بأصوات اللين القصيرة والطويلة اهتماماً يجعل أصحابها يحرصون على سماعها سواء أول السكلمة أو في تضاعيفه أو آخره ، ومن ثم أمكن معاملتها معاملة الأصوات الساكنة ، وأن تكون منها القافية أيضاً .

ولما كانت الأصوات الساكنة تسبب صعوبة للفافية حتى في اللغة العربية - كما سُرِّى بعد - لذا كان مجده أصوات اللين في قافية الشعر السامي عدا للعربي كثيراً كثرة ملحوظة ، على حين كان مجده الأصوات الساكنة في القافية أقل من هذا بكثير ، مادعا بعض الباحثين إلى القول بأن اللغات السامية لم تعرف القافية وإن اعترف بذلك باحثون آخرون .

والمقى أن هذه الأصوات اللينة التي تترى بصورة منتظمة آخر الأسطر بالشعر السامي تشكل القافية فيه ، وإن كانت لا تشبه القافية العربية وهذا ما حدث أيضاً في شعر اللغات الأوروبية فيها أطلقوا عليها أيضاً لفظ القافية (Reim) .

ويهمنا أن نبين أن ما سنتناوله هنا من حديث عن القافية إنما هو

حديث عنها بالمعنى الأوسع وإمكانات ورود الأصوات اللغوية كلها سواء كانت ساكنة أم لينة بالقافية سواء أكانت القافية أول البيت أو وسطه أو نهاية .

وأسأحاول في هذا الكتاب دراسة كل ما أطلق عليه لفظ قافية سواء عند الساميين أو عند الأوربيين غير مقتصر على دلالة الكلمة في اللغة العربية فقط ، محاولاً تبيان صلة القافية بالشعر وأهميتها بالنسبة له وصلتها بالأصوات اللغوية ، والله المعلم .

البابُ الأول
القافية
في اللغات السامية

- ١ -

القافية في الشعر الأكدي

عرف الأكديّة صوراً خمسة للآيات أو أسطر الشعر. فقد أمكن التعرّف على

الصور الآتية :

١ - أبيات شعر متداة Vers (١) .

٢ - أبيات شعر مزدوج Doppelvers .

٣ - بجموعات شعر المقطعات Strophe .

٤ - بجموعات شعر غير مقطعي (أى لا ينتمي داخل مقطوعات

شعرية Reihen .

٥ - المتابيعات المتكررة Repetitorische Folgen .

وتوجد هذه الصور كلها في شعر الملائكة، وأن كان بعضها يظهر أيضاً في شعر الترانيم أو الأناشيد Hymnik والخرافات Fabeln والحوار .

وينقسم البيت أو السطر إلى بجموعه من النهايات المرتفعة والمنخفضة ، عدد النهايات الأولى محدد ، أما النهايات المنخفضة فلا تحديد لها . فأن تحديد لا يلزم إلا بالنسبة للنهايات المرتفعة حاملة النبر . وعدد المقاطع أو النهايات المنبورة في الشعر الأساليب أربعة ، تقسم إلى قسمين (٢) وإن كان قد عرف أيضاً الشعر المقطعي Strophensbau . أما الشعر المزدوج فهو الشعر الذي تتحد فيه القافية في كل سطرين متتالين .

Karl Hecker: Untersuchungen zur Akk. Epik (١) على ١٠١

H. Zimmer: Zu den neusten Arbeiten über ٨٦ - ٨٨ (٢)

Babylonische Metrik, Weimar 1896 : الجزء

Zeitschr. f. Assyriologie u. Verwandte Gebiete

وصور المقطوعات والمتباينات المتكررة يمكن أن نضرب لها مثلاً المخاورة التي وقعت بين خسورةي واحدى النساء ، والتي نقلها عن الأستاذ فون سoden بـ *Mitteilungen der assyriologischen Kommission der Universität Bonn* (١).

فنجده أن حديث كل من المتحاربين يكتب في أربعة أو خمسة أسطر . وفي أول الكلام وآخره شطرتان (كما وردت الشطرتان المزدوجتان وسط الكلام مرة واحدة) يبدأ الملك دائمًا يقول الشطرين ، عدا الشطرين الآخرين ، فقد كانتا من نصيب المرأة . وإن كان لم ينطق في اللوحة الأولى ٣٧ - ٣٦ إلا بشطرة واحدة ومن ثم يجب أن يكون رد المرأة في اللوحة الأولى ٣٢ يتكون من ٤ - ٥ أسطر .

والوزن في الآكديية مسكون من أربعة مقاطع منبورة في كل سطر وتتكون المقاطعة من أربعة أسطر مثل أغنية اشترا *I. chtar* . وقد تتكون من عدة أسطر بكل منها ثلاثة مقاطع منبورة يتلوها سطر من خمسة مقاطع منبورة .

كما نجد بالشعر الحاسي إلى جوار الشعر ذي المقطوعات الأربع ، مقطوعات يتكون كل منها من شطرين فقط . ولا توجد الأسطرو المفردة إلا نادراً وخاصة في الشعر القديم . كذلك يعرف هذا النوع من الشعر الأسطر الأربع (٢ × ٢) بكل زبرتان أو ثلاثة ، يلحق بها سطر خامس منفصل عنها في المعنى وأحياناً يفقد هذا السطر الخامس في بعض المقطوعات ، وأحياناً يفصل بين شطري المقطع نفسه . ومن ثم ويسبب التبديل الكثير من الثنائي والثلاثي تتكون وفرة نغمية تساعد على غناها القافية .

وهناك أشعار كثيرة كتبت في لغة النثر في الآكديية ولا يمكن نسبتها إلى الشعر

Ein Zwigespräch Hammurabis mit einer Frau.

(١) ص ١٥٠ - ١٥٤

Z A G Zeitschrift f. Assgriologie u. Vorderasiatische Archäologie/Band 15.1950

إلا بعد التعرف على مضمونها . وهذا ما يحدث بالوزن المزدوج . وهو أبسط أنواع الشعر وأكثر أشكاله في الجمادات الشعرية انتشاراً وكثيراً ما يأتي في هذا النوع لفاظ متقابلة . فقد يبدأ البيت الأول بكلمة ش ^ش sh أي أعلى ، ومن ثم يأتي أول البيت الثاني كلمة schapatisch أي أسفل أما إذا بدأ أول البيت بكلمة pa-na أي أمام ، فإن البيت الثاني يبدأ بكلمة ar-ka أي خلف .

ش
وإن بدأ الأول بكلمة sh-me-la أي شمال ، بدأ الثاني بكلمة im-na أي يمين .
ش
وأحياناً تكون المقابلة معنوية مثل ما ورد في ملحمة جلجامش :
ش d
ú-ul i-di En-ki-du aklam (NINDA) a-na a-ka-lim
ش shikaaram (KASH) a-na sha-te-e-em la-a-lum-mu-ud أي
لم يعرف انكدو والخيز ليأ كله (١)
والبيرة شربها لم يتعلمه

ويلاحظ اختلاف تركيب الجملة للحصول على الصياغة المطلوبة للشعر ، كما يلاحظ أن هذا النوع من الصياغة الشعرية يتميز بالبساطة في التعبير . ولا يوجد به قفزات فكرية . فالشطر الثاني يكمل الأول عادة . ولا توجد القفزات الفكرية إلا في بعض الأشعار الخاصة وقد تكون حينذاك للضرورة ، مثل :

e-nin-na-ma tal-pu-us-su-ma il-lak
خ d ش
ur-cha ru-qa-ta a-shar chum-ba-ba

الآن قد لسته ليذهب (٢)

(١) من اللوحة ٨٦ - ٨٩ وراجع أيضاً من ١٤٢ من كتاب Karl Hecker :

Untersuchungen zur akkadischen Epos
nin. III ii 11.12

(٢) جلجامش

ف طريق يهدى إلى نهباها

خ

a-na pe-chi-i eleppi (CGISH. Ma) a-na او

Pu-zu-ur-Amurri (KUR. GAL) malachi (LU M LAH)

ش ش

ekalla at-ta-di-jn a-di bu- she-eshu

الذى أغلق السفينة ، البحار بروز أمرى^(١)

قلمة أعطيت له إضافة لمتلكاته

ويلاحظ في الشكل المزدوج هذا Doppelvers الكثير من صور القافية

وهي ليست مقصورة عليه . ويمكن أن تجمل هذه الصور فيما يلى :

١ - تكرير الشطر الأول مع إضافة كلمة جديدة معناً للطابقة التامة مثل :

ina qè-reb Apsi ib.ba-ni Marduk (٢)

ina qè.reb elli (KU) Apsi ib.ba-ni Marduk

وسط مياه النهر العذبة خلق مردوك

وسط نقاء مياه النهر العذبة خلق مردوك

ilaani (DINGIR. MESH) i-isi-nu i-ri-sha او

ص

ط

الآلة شت الأريج

الآلة شت الأريج الطيب

٢ - وأكثر من هذا النوع وروداً بالمزدوج أن يغير تركيب الجملة في الشطر الثاني مع الإضافة أحياناً . مثل :

ش

ib-ri ma-li-ku a-na-ku In-ur-shi (٤)

ش

In-ur-shi-ma ib-ri ma-li-ku a-na-ku

XI 94 - 95

(١) جلجامش

Ec I 81 - 82

(٢) هيكت من ١٤٣ :

nin XI 159-160

(٣) جلجامش

nin I vi 26-27

(٤) جلجامش

i-ta-mu it-si i-li-^ش shu

ش ش ش ش ش ش
n shu - u il. shu it-ti - shu i-ta - mu

نَكْلَمُ مَعَ الْأَلْهَمِ
وَهُوَ الْأَلْهَمُ نَكْلَمُ مَعَهُ

٢ - النوع المقابل

Pi-ka li- ib- ba- ka li- wa'-i-ir bi-ir. ki- ka
ú li-ib- ba-ka li.wa'-i-ir bi-ir-ki-ka

فلك قلبك (بلك) ينبعى أن يأمره
وقلبك ينبعى أن يأمر ركتبك (٤)

ش ش ش او
cimur shu-va sa-hi-tum e-te-dil bab-sha

رأته الساقية فأغلقت بابها
بابها أغلقت . أغلقت باب لاجها

٤ - تمايل السكلات الأخيرة بالشطر تن Identität der Außenwert

三

at-ta^d Gilgāmēsh lu ma-li ka-ra-ash -ka
ur-ri ū mu- abī chi-ta-at.tu at - ta

۱۴۴ - (۱) هیکر من

(۲) حفظ امتحان

انت جلجامش ، ملآن هو كرشك
بالنهار وبالمساء افرح انت
ومثل :

خ خ خ خ خ

ش ش ش ش ش
she-ret-ka i-sach - chuu-ra a-na much - ch - i - ja
ش ش ش ش ش
sha a-shak ak-ka nu-ka a-na.ku ch-er-ta (١)

حبابك سيوقع على
(وهو) الذى وقته عليك أنا كمقاب
والممائة هنا لا تندو أن تكون مائة في صوت اللين الأخير مع مائة ونين
المقاطع الصوتية الأخيرة في كل شطر .
هـ - وثمة مائة تحدث أول كل شطر ويمكن أن نسميه تجاوزاً فافية (٢)
المطالع Anfangsreim مثل

م خ ش

a-na man-ni-ja Ur-shanabi i-na-ch a i.da-a
a-na man-ni-ja i-ba-li da-mu libbi - ja (٣)

لن يا أورشنبى تتعب يداعى
لن يفطر دم قلبي
ومثل :

خ ش

me-li-im-mu i- cha-al-li-qú i-na e-sh-tim (٤)
me-li-im-mu i-cha-al-li-qú-ma na-m-ri.ru - iru - pu

(١) هيكر من ١٤٥ .

(٢) تقول تجاوزاً لأن كامة فافية لا يصبح أن يقصد بها إلا ما يأتي آخر البيت فقط ؛
إذ أن معنى الفافية كما ورد لدى أول يعل الترجمى من ٢٩ « سميت الفافية فافية لكونها في
آخر البيت مأخوذة من قوله : قوقوت نلانا ، إذا تبنته » .

(٣) جلجامش nin xi 293-294

(٤) جلجامش Bauer vs.ll.1

البريق يختفي في الفلال .

البريق يختفي والشاعع ينطفأ .

٦ - القافية آخر الشعر Endreim

ش ش
i-na u-mi-shu i-dul-lu shu ilsaani i-dul-lu shu
ش ش
ilaania i-hhu i-dul-lu shu ilaaani i-dul-lu shu

فِي زَمَانِهِ عَطَّافَتْ عَلَيْهِ الْأُلْمَةِ عَطَّافَتْ عَلَيْهِ
الْأُلْمَةِ أخْوَهُ عَطَّافَتْ عَلَيْهِ الْأُلْمَةِ عَطَّافَتْ عَلَيْهِ

ومثل :

ش ش
i-na pu-uuh-ri-ni-ma ni-ip-qak sharru
ش ش
Tu-tar-ram-ma ta-paq-qi-dan-na-shi sharru
فِي اجْتِمَاعِنَا وَمَقْنَا بِكَ يَا مَلِكَ .
وَالآنْ تَقْ بِنَا أَنْتَ أَيْضًا يَامَلِكَ (١) .

ولا نعرف هذه الانواع من القافية الا في شعر الملاحم Epik الا أن قافية المطالع Anfangsreim تأتي أيضا في غير الشعر القصصي او شعر الملاحم ، ويتضح هذا في مثال نظرية العدل الالمي Theodizee die يتكون كل مقطع منها من احد عشر سطرا تجمعها قافية شعر المقاطع Strophe مطالع تأتي أول كل سطر منها ، على أن هيكر Karl Hecker (٢) يلاحظ أن القافية فيها مرتبة أكثر منها مسموعة .

ومثل هذا النوع من قافية المطالع غير معروف فيها وصل بينا من شعر المقاطع ، وأن كان الشعر القصصي يميل إليه ، حتى ولو كان على هيئة شعر المقاطع ، مثل ماورد

(١) جلجماش اللوحة الخامسة 11.12 i

(٢) من ١٥١ كتابه .

فـ المـ لـ وـ حـةـ التـ اـ سـ مـ منـ مـ لـ حـ مـ جـ لـ جـ اـ مـ شـ (١) فـ تـ كـ رـ فـ الـ اـ سـ طـ ٤١ - ٣٩ (من ii I) ،
 ٣ - ٥ (من v) كـ لـ مـ itti وـ تـ كـ رـ فـ الـ اـ سـ طـ ١٧ - ١٥ (من iii ii)
 طـ طـ
 كـ لـ مـ A-na-a t t a-lam-ma (x iv ٢٠ - ١٨) (من vi Endreim) في الـ اـ سـ طـ ٢٦ - ٢٨ (من vi)
 وـ تـ جـ دـ بـ نـ فـ سـ الـ لـ وـ حـ أـ يـ ضـ اـ الـ قـ اـ فـ يـهـ الـ مـ عـ تـ اـ دـ E
 شـ شـ tal - ti - mish - shu ٥٦ - ٥٤ bu - bu - ti, ilunti, scheruti
 ولـ لـ الـ قـ اـ فـ يـهـ هـ نـاـ كـ اـ مـ كـ لـ مـ تـ كـ رـ آـ خـرـ كـ لـ
 صـوـ تـ يـهـ فـ حـ سـ بـ ، وـ هـ يـ عـ لـ هـ مـ دـ اـ يـ بـ اـ قـ اـ فـ يـهـ قـ اـ مـ دـ اـ يـ بـ اـ قـ اـ فـ يـهـ
 سـطـرـ ، وـ أـنـ فـ هـ دـ لـ لـ اـ تـ رـ اـ بـ طـ اـ مـ ضـمـونـ الـ قـوـىـ بـيـنـ هـذـهـ الـ اـ سـطـرـ ، فـقـيـ الشـعـرـ
 الـ قـصـصـيـ بـصـفـةـ خـاصـةـ يـمـكـنـ أـنـ تـوـضـعـ الـ قـافـيـةـ الـ تـرـابـيـطـ بـيـنـ الـ اـ سـطـرـ بـعـضـهاـ بـعـضـ ، كـاـ
 تـوـضـعـ الـ تـرـابـيـطـ بـيـنـهـاـ وـبـيـنـ غـيرـهـاـ مـنـ مـقـاطـعـ .

وـ كـثـيرـاـ أـيـضـاـ مـاـ تـرـابـيـطـ بـعـمـوـعـاتـ طـوـيـلـةـ مـنـ الـ اـ سـطـرـ الشـعـرـيـةـ الـ تـيـ لـاـ يـرـبـطـ بـيـنـهـاـ
 تـنـظـيمـ مـقـاطـعـ وـاضـعـ كـاـ يـتـضـعـ مـنـ مـلـحـمـةـ اـرـأـ Erra-Eposـ حيثـ تـجـدـ أـحـدـ عـشـرـ
 سـطـرـاـ تـبـدـأـ بـكـلـةـ (scha) وـ خـمـسـةـ أـسـطـرـ بـكـلـةـ (u'a Baabili) (٢) .

وـ مـثـلـ هـذـاـ يـقـابـلـناـ أـيـضـاـ يـمـكـنـ بـلـ حـمـةـ جـلـ جـامـشـ بـالـ لـ وـ حـةـ التـ اـ سـهـ ، وـ كـذـلـكـ يـمـكـنـ
 شـ تـرـجـالـ اـيـرـشـ كـيـجـالـ Nergal - Eresh Kigal عـدـةـ مـرـاتـ . وـ يـأـتـيـ هـذـاـ
 عـادـةـ مـعـ الـ اـعـدـادـ الـ قـرـتـيـيـةـ الـ تـأـتـيـ غـالـبـاـ أـوـلـ الـ سـطـرـ ، وـ يـتـضـعـ هـذـاـ فـيـ مـلـحـمـةـ تـرـجـالـ
 اـيـرـشـ كـيـجـالـ (41 - 41 . iii 20 - 26 b i 28 - 23 vi) أـوـ فـيـ رـحـلـةـ اـشـقـرـالـ جـنـمـ (c 119 - Ra) Ishtar Höllensfahrt
 مـثـلـ :

شـ سـ شـ
 ish ten en baaba (KA) U - she - si - schi - ma

(١) ii 39 - 4

(٢) مـيـكـرـ — ضـ ١٥٢ .

ش ص ش
ut-te-er-shi su-bat bal-ti schà zu-um-ri-schà

ش ص ش ش ص ش a ش
shana baaba û-she-se-si-shi-na ut-te-er-shi shalsha baba

الباب الأول تركها تمر منه ورد إليها وشاح عفة جسدها

الباب الثاني تركها تمر منه ورد إليها

الباب الثالث (وهكذا حتى الباب السابع)

ويمكن أن يتراوح تتابع الأعداد الترتيبية لاختصار المضمون ، كما ورد في ملحمة جلجامش باللوح التاسع (4.3 x iv) .

ش a ش ش ش
shana shal-sh-à re-ba-a Gilgamesh li-qé pa-ri-sa
ش ش ش ش خ
ha-ansha sheahsha u seba'

(عما) ثانية ، ثلاثة ، رابعة أخذ جلجامش

خامسة ، سادسة ، سابعة . . . (حتى الثانية عشرة)

وبالمثل نجد مثل هذا بملحمة جلجامش أيضاً ينفس اللوحة

وكذلك بملحمة (215 FF), (xl 142 FF), (VII Vi 4 FF)

نجال - أيرشى كيجال (a A 67 FF)) وف هذه اللوحة بالذات يتضاعد العدد الترتيبى للأبواب حتى يصل إلى أربعة عشر بابا ، وإن كان المعتاد أن يكون العدد سبعة أبواب فقط ولم يشد عن هذا إلا اللوحة التاسعة من ملحمة جلجامش التي وصل فيها عدد الأبواب إلى اثنى عشر بابا (۱) .

(۱) هيكر - ص ۱۰۳ .

وأحياناً تخفف حدة توالي بجموعات من المقطوعات ذات الأشكال الثانية بتغيير كلية القافية . فنجد في لوحة جلجماش التاسعة مثلاً (VIII 8 FF i) وسط مجموعة من الأسطر المبتدأة بكلمة (Libki.ka) أي لبيك ، أسطر خالية من هذه الكلمة .

ويجدر أن نلاحظ أيضاً أن كاتب ملحمة أررا Eria قد تعتمد فيها ييدو أن ينبع في اختيار الكلمات المرادفة أو تغيير موضع الفعل الدال على التكلم للتخلص من هذه الرتبة .

ففي السطر ٣١ نادي الأول
 is-si-ma ^{en} ش lshten

وفى السطر ٣٣ تكلم مع الثاني
 i-qab-bi ana shanⁱ

وفى السطر ٣٤ تحدث مع الثالث
 i-ta-ma ana shal-shbi

وفى السطر ٣٥ مع الرابع قد تكلم
 i - qab - bi ana rebi - i

وفى السطر ٣٦ الخامس مع قد تكلم
 ana shanshi iq-ia-bi

وفى السطر ٣٧ السادس أمر
 shesh - shu um - ta - 'e - er

أما السطر ٣٨ فقد حذف منه الفعل الدال على التكلم كلية .

القافية الداخلية Inneureim

وقد عرفت الأكادية أيضاً القافية الداخلية مثل (١)

ش خ ش
 ip - shi - ih uz - za - shu - ma i - né - ' i - ra as - sú
 ish - tu i - ra - su i - nè - 'u

(١) هيكر - من ١٢٧ (جلجماش - من ٢٢٩ - ٢٣١) .

وَكُلْمَ غَيْلَه وَمَال بَصَدِرَه
بَعْدَ أَنْ مَال بَصَدِرَه
فِي السَّكْلَمَتَيْنِ الْأَخِيرَتَيْنِ مِنَ السُّطَرِ الثَّانِي قَافِيَةً دَاخِلِيَّةً ، أَمَا الْقَافِيَةُ الْمُمَتَّمِدةُ
فِي الْبَيْتَيْنِ فِي الْقَافِيَةِ الْمُعَتَادَةِ آخِرَ الْبَيْتَيْنِ . وَهِيَ قَافِيَةُ أَصْوَاتِ الَّذِينَ هُنَّا .
وَفِي الْمَثَالِ التَّالِي الَّذِي تَضَعُّ بِهِ قَافِيَةُ الْمَطَالِعِ تَجَدُّدًا إِيَّضًا قَافِيَةً دَاخِلِيَّةً تَجْمَعُ
بَيْنَ كُلِّ كَلْمَتَيْنِ آخِرِ كُلِّ سُطَرٍ

ش ش ش ش
a-di i-kash-shà-du and qishti erinni
d خ hum-ba-ba da-pi-hu i-na-ru

حَتَّى وَصَلَ إِلَى غَابَةِ الْأَرْزِ
حَتَّى قُتِلَ خُرَبَابَا الْمُتَوَحِشِ
وَقَدْ تَأْخُذُ الْقَافِيَةُ الدَّاخِلِيَّةُ صُورًا مُخْتَلِفَةً :

(ا) فَأَحِيَا نَا تَأْقِي فِي الْكَلَمَاتِ الْمُجَارِرَةِ بِالسُّطَرِ مُثِلَّ
Identität der Innenglieder

ش ش ش ش ش
ma-ri shamshi shamshi sha shaani

ابن الدهم ، وشم النَّملة

ش
e-ru-u i-ku-ul i-ku-lu ma-ru-sh u

الصقر افترس ، افترس صغاره

ش ش
ip-ru-su a-ma-li-shu-nu-shu-nu iz-ziz-zu

قطعوا حديثهم ، هم صمموا

ش
sh-nu (nu sh-nu) أَيْ ضَيْبَرْ جَمَاعَةُ الْمُتَكَلِّمِينَ الْمُنْفَصِلُ وَهُوَ نَفَهَ
وَالْقَافِيَةُ هُنَّا هُنَّ (nu sh-nu) يَأْقِي مَتَّصِلًا .

(ب) رَأَيْهَا يَأْقِي الْقَافِلَ فِي الْكَلَمَاتِ الْوَاقِعَةِ فِي أَوَّلِ وَآخِرِ السُّطَرِ

(م — الْقَافِيَةُ)

Identität der Aussenglieder

مثلاً :

ش ش ش ش
ú at-ta ul sha-na-at k*u*.i ja-a-ti-maat-ta

وأنت لست مختلفاً (ثانياً) كما أنا أنت .

ومثلاً :

ش ش ش ش ش
ma-har-shu ish-shi-q qaq-qa-ru ma-har-shu

قدامه (أمامه) قبل الأرض قدامه

ومثلاً :

ش ش ش ش ش
س a - lam-ka li-sh-zi iz i-na maha-ar sa-al-sh-hu.

صورتك صلبة أو صنم) وضعها أما صورته .

(ج) كما يكون التماض في كلماته متوازنة

مثلاً :

ش ش ش ش ش
shi-ma-in-ni shi bu-tú shi-ma-in-ni ja-a-shi

أنت يعني يا بعجوزى أنا يعني أنا

ومثلاً :

ش
erbe iinaa - shu erbe uzna

أربع هي عيونه ، أربع هي آذانه

allgemeine Lautbilder

(د) ونوعة صور صوتية عامة

ku - tu - um - mi - i ki - ri - im - mi - ki مثل :

لارخ ذراعيك

ku - tu - - um mi kut - tu - ma - at - ma

بهراب غطية

ش ش ش ش ش
 u - mi - ish - sh u - ma nu - ush - sh a shu ú - ul el - ti -
 أردت أن أحركه ، تحريرك لم أستطع
 ومثل :

a - li a - li - it - tum ú - ul - al - du - ma
 ش ش خ
 um - mi she - er - ri ú - ha - ar - ru - ú ra - ma - an - sha
 حينا يولد المولود
 أم الطفل ترتاح نفسها

(ه) وأحيانا تكرر كلمات معينة بنفس السطر أيضا مثل :

teerub ^{ub} ش tushpel ^{ub} ش qin - ni teerub ^{ub} ش tush - pel qin - ni
 وطلات وغيرت قنى (عشى) ، وطلات وغيرت قنى
 ma - ri - ú - tu ma - ri - ú - tu
 ومثل :
 أبنانى ، أبنانى

* * *

والحديث عن القافية الداخلية يقودنا إلى ملاحظة أن السومارية هي اللغة التي عرفتها منطقة ما بين النهرين (العراق حاليا) Mesopotamien قبل أن تقد إليها القبائل السامية التي كونت مملكتي بابل وأشور ، قد عرفت القافية الداخلية أيضا . وهذا ما أنقله عن بحث قيم بعنوان القافية الداخلية والسوamarية (١) للأستاذ رايوند ريك جستين La Rime Interne en Sumerien Raymond Ricc Justin . وهو يشير في مقدمة البحث إلى أنه تحدث في مقال

(١) مجلة RA 63 - 1969 س ١١٥ - ١٢٠

آخر عن القافية السومارية^(١) La Rime Sumerienne وهو يسوق للدلالة على وجود القافية الداخلية النص التالي :

ش
gish
Gi kug gi-engur gi
Gi ugula-azu su-su ur azu
d ش
En.Ki Ki gish gal ugula azu
ش
Ua shud mu-du buzur-azu
ش
Kur nunuz gi mush kur du gi en ki
ki
Eridug dug ge-ga-ga
ش
En-ki esh-bar-kig ge-e
ش ش
shesh-ib gi zag-ishib-bl
ش ش ش
En-ki DIM gish-she-shub
ش
Nin-gir-su zag-i shib
ش ش ش
shul-udul dushshu kug e-il

وفضلا عن القافية الداخلية الممثلة في القاف المكسورة في السطر الأول ، وتبادل الزاي والسين المضمومتين في السطر الثاني والسكاف والغين المكسورتين في السطر الثالث (وهكذا حتى آخر المقطوعة) ، فاننا نلاحظ وجود قافية المطالع أيضا بالسطرين الاولين وبجيء En-Ki ثلاثة مرات أول السطر ، كما نلاحظ وجود القافية آخر بعض الاسطurs أيضا .

(١) بحث Bl Or 24، 1967 من ٦ - ١٢

و لم أستعلم المصول عليهما) Bibliotheca Orientalis (Leiden)

ويحاول رايموند — ريلك جستن أن يوضح القافية الداخلية في المقطوعة
فيكتفي بالإتيان بالأصوات اللغوية المركبة لها بكل سطر .

gi ug gi gur gi gi ug ul
 zu su su ur zu
 ki ki gi al ug ul zu
 ud ud mu du zu zu
 ur mu nu nu ewz gi mu ur du gi ki
 dug dug ge ga—ga
 ش en ki esh ki ge
 ش shesh ib gi zag ishib
 en ki DIM gish she shub
 ش gir su zag ishib
 ش shul dul dush su kng il

وهو في عناولة وضع الأسطر بهذه الطريقة إنما يحاول أن يفيد عن المجانسة
الصوتية الواضحة بين الأصوات بعضها وبعض .

ونلاحظ على هذا النص ما يلي :

أولاً :

(أ) الآيات الثلاثة الأولى تشمل الأصوات الـ *تاء* (ت)، كـ *ور* *صر* *تان*
 تـ، مـ *رة* *واحدة* ، أما الأصوات الساكنة المصاحبة لها فهي *كاف* (K)
والجيم (ج) وكذلك *راء الرخوة* (R) *liquide*، *واللام* (L) وأصوات
الصفير السنجدائية *sifflantes alveolaires* *السين* *والزاي* S, Z

(ب) تلعب المجانسة الصوتية دوراً هاماً بالنسبة للوحدة الصوتية V C ug, gu, go : c v أحياناً وبالنسبة للوحدة ug, gu, go : c v

ثانياً :

(أ) في الآيات الثلاثة التالية نجد أن الأصوات المتحركة والساكنة أكثر عدداً

فالأصوات المتحركة : a, e, i (أما الصوت a، e، i (أعنى الكسرة الماءة
فيتمد ليشمل a، e، i)

والأصوات الساكنة z, i, e, k, g مثل الأسطر السابقة

وفضلا عن هذا نجد الصوت الأسنانى المقلل (الدال D) كما نجد الأصوات
الصائنة les sonantes : الميم الشفوية (m)، والنون الأسنانية
اللام الرخوة (L)، والنون الرخوة اللهوية (N)
la sonnante vélaire، والجيم الصائنة اللهوية la spirante velaire
وصوت الصغير السنجابي la sifflante alvéolairez

(ب) في هذه الأسطر أيضا نجد القافية المزدوجة في gu, ug, zu, uz, du, ud

ثالثاً :

في السطور الخمسة المتبقية نجد نفس الأصوات الستة السابقة u, (ü), i, e, a
كما يظهر صوت الشين الساكن وهو صوت صفير حنكي sifflante palatale
وبالاضافة إلى هذا الصوت نجد الأصوات الستة الورود في الأسطر السابقة
وصوتين آخرين هما الباء والسين (ء, ؤ) وإن كان ورود النون واللام بدرجة أقل

(ب) نجد السبع المقلوب هنا assonancement inversé أيضا في

ش ش ش ش ش
i/e sh و ash مع shu

ويبدو واضحا في هذه الأسطر لوجود الأصوات الساكنة .

ونورد الآن ترجمة النص :

أيها البوص المقدس ، هوس انحور أيها البوص
أيها البوص الذي جعله رب الشجر ينمو

ولأن أنسى في الوحدانية هو رب السحر
عند ما يحضر للصلوة ، وسر السحر
والكبور وهو يخلق — فإذا — يوصا يضيق عليه شكله (أى شكل جورباج)
ليجعل يوصن السيد أريدووج يعنى ركبته
لينطق أنسى بالنبذة
إن البوص مساندة للقيمة
عندئذ يقسم أنسى الكبير الانصاب
فيصبح (فين جيرسو) سنة العقيدة
ويحضر (سول أو دول) الوسادة الخالصة

* * *

والحق أن الترجمة لاتبين تماماً عن المعنى السوميري . وقد اكتفيت بالترجمة عن
الفرنسية ، لأن ما يعنيه هنا هو القافية والأصوات اللغوية التي تسكون منها ،
وليس المعنى ذاته ويعني أيضاً أن أتبين وجود نوع من القافية الداخلية
في السوميرية ، وكذا قافية المطالع المحوظة بالسطرين الأولين ، وكيف أن
الاعتماد في القافية كان أساساً على أصوات اللامين ، وإن كانت الأصوات الساكنة
تظهر القافية بصورة أوضح .

والسؤال القائم الذي لم نجرب عنه حتى الآن ، وأعني به التساؤل عن العلاقة بين
السوميرية والأكادية ، وهل أخذت الأكادية القافية عن السوميرية ، كما أخذت
عنها الخطط ، والكثير من الطقوس والعبادات والقوانين والأساطير ، بعد أن
حلت محلها بنفس المنطقة ؟

والحق أنتي لم تستطع الامتناد إلى الرد على هذا السؤال بعد ، لعدم وجود
المراجع الكافية في متناول يدي ، ولعدم تمسكى من دراسة السومارية دراسة
تتيح لي المقارنة بينها وبين الأكادية .

ولكن الإجابة الميدانية الحاضرة — بكل بساطة — هي أن الشعر في كلا
اللتين شعر ببرى ، ومن ثم فإن التافية لازمة ل بكل ، ولا حاجة لأن يأخذ
أحد هما عن الآخر^(١) .

ويحسن أن نختم المحدث عن القافية في الشعر الأكدي بالأسئلة التي تضمن فيها القافية بنهاية كل سطر . وهي تمثل في أصوات اللاتين المزدوجة (ا، آ) والمسيوقة بالكسرة (ن) أو الكسرة الممالة (ه)

• • •

- | | | | | |
|----|---|---|---------|-------|
| | | | س | |
| 1 | — | Ashshur ab ilani | mesh | ش |
| | | ra—’im shangu—ti—ja | | |
| 2 | — | A—nu gesh—ru resh—tu—u na—bu—u shu—me—ia | | ش |
| 3 | — | d Enlil (BE) bēlūsh a—an—n mu—ki—in palē | mesh | ش |
| 4 | — | d Ea (DISH) er-shu mu—du—u mu—shim shimati | ش | ش |
| 5 | — | sin d'Nannaru ham—ru mu—dam—mi—iq | | |
| 6 | — | d Shamash daian shame uersetim pa—risu | ش ش ش س | ش ش س |
| 7 | — | dad helu ra-ash —bu mu—na—ch l—ish unmanicha—ia | | خ ش |
| 8 | — | Marduk e—tel I—gi—gi u Anunnaki (GISEH.Uki) | ش | ش |
| 9 | — | d Ishtar be—let qabli u tachi a—li—kat | خ | |
| 10 | — | Sibitti (IMIN.BI) ilani qar—du—u—ti | mesh | ش |

(١) راجم بدايات الشعر العربي

- ١ - أشور والد الإله الذى يحب كهانى
- ٢ - أنو القوى البالغ القدم الذى دعائى
- ٣ - إزيل السيد الجليل الذى ثبت حكمتى
- ٤ - آيا الذى الحكيم الذى يقدر مهارقى
- ٥ - من الشعاع المضى، الذى يسر الأمر و يجعله مناسباً لـ
- ٦ - شيش قاضى السهام والأرcons الذى ينفذ حکمـى
- ٧ - أصداد الإله المعبد الذى ينمى جيشـى
- ٨ - ماردوك حاكم أجيجـى وأنوناكى الذى ينسى ملوكـى
- ٩ - أشتر سيدة القتال الذى تقف إلى جانبي (تساندى)
- ١ - الآلهـة السبعة آلهـة الحرب الذين يهـرون أعدائـى

القافية في الشعر السرياني

لم يتعارف الأوروبيون على النحو والشعر السرياني إلا في القرن السادس عشر الميلادي عند ما كتب جورج أميرا Georg Amira — وهو ماروني لبناني كان يقوم بتدريس السريانية في روما — سنة ١٥٩٦ كتابه عن النحو السرياني (١) وتنحصر ملحوظاته عن المروض والقافية في السريانية فيما يلي :

(أ) بالرغم من وجود مقاطع طويلة وصغيرة في السريانية إلا أن الوزن لا يفرق بينهما مطلقاً . فقيمتها الصوتية عند الشعراء واحدة . وهذا ما يتميز به الشعر السرياني عن الشعر اليوناني واللاتيني الكبيرين .

(ب) يفضل أميرا الوزن ذات المقاطع السبعة الحبيب لدى أفريم Aphrém والوزن ذات المقاطع الإثنى عشر الذي أكثر يعقوب السريجي Ja'qob von Serug من استعماله على سائر أنواع الشعر السرياني المتعددة .

(ج) ولذلك يؤكد أن الوزن الثام لا يتحقق إلا في الشعر المزدوج بكل ، أي بتوالي سطرين يحتوى كل منهما على إثنى عشر مقطعاً ، أو بتوالي أربعة أسطر يحتوى كل منها على سبعة مقاطع وهو الوزن المفضل عند أفريم .

(د) القافية — فيما يرى أميرا — تأتي آخر السطر أو داخله للزيينة وكلما زاد عددها وأحکم ترابطها كلما علا قدر الشعر واتضحت روعته .

(هـ) للشاعر رخصة (ولأن كانت غير مطلقة) للاحتفاظ بعدد المقاطع المنصوص عليه ، إذ يكتبه مثلاً من استعمال بعض الكلمات وحيدة المقطع (مثل فعل الأمر من الأفعال مضافة العين أو المعتلة) وجعلها ذات مقطعين كما أن له

الحق في إدغام بعض المقاطع في مقاطع مجاورة ، فتصبح مقطعاً واحداً بدلًا من المثنين (ولا يكون هذا إلا بالنسبة للالف أو الياء إذا كانتا أول الكلمة) .

* * *

ويهمنا هنا أن نناقش ما جاء به أميراً من أن القافية تكون لزينة فقط . وهو رأى لا تتفق معه عليه إذ أن الشعر السرياني شعر نبوي ، لا يمكن أن يستغني عن القافية . وقد عرفت السريانية القافية في الشعر قبل الإسلام . بل لقد عرفها أفريم (ت ٣٢٣) نفسه ويمكن أن نسوق له المقطوعات التالية :

ط

- Qnaau] ta'maa barmiisuuteh
- unak puutaa biaqqiiruuteh
خ خ ش
- ushuchchaadaa bmeskeenuuteh
ش ش
- dshappiiruu bamlee kulleh
ش ش
- neshpar kullan 'am kulleh

— اكتسبوا (اقتنوا) الذكاء من طيبة

— والطهارة من وقاره

— والعطية من فقره (مسكته)

— لأنه جميل كله

— لنعم كلنا بحال معه (مع كله)

فالأسطر ننتهي كلها بضمير الغائب المثل (eh) ، وتتحد الأسطر الثلاثة الأولى في الناء التي تسبق ضمير الغيبة ، على حين ينتهي السطران الآخرين بكلمة كاملة (Kulleh) . وهي بنفس المعنى هنا أي أن في السطرين إيهام .

ولعل أميراً حين تحدث عن القافية — كان يعني القافية التي نقلها السريان عن الشعر العربي بعد الفتح بعد أن عرروا أنواعها المختلفة عنهم ، وحاولوا تقديرها ، وخاصة في القرن الثاني عشر الذي يتميز بازدهار الأدب السرياني باتصال الشعراء والعلماء السريان بالغرب وأنبهارهم بما لديهم من علوم وفنون . وفي هذا القرن

نجد أشكال القافية المختلفة مستعملة في الشعر السرياني، فأخذنا نجد القافية المزدوجة وأحياناً نجد القافية تتنظم بمجموعة من الأبيات أو تتنظم القصيدة كلها . وإن وجد الشعر غير المفهوم حتى نهاية القرن الثالث عشر الميلادي (أعني على غير النسق العربي) .

ولكن هذا كله لا ينفي أن السريان عرّفوا القافية قبل اتصالهم بالعرب — كما يبينا من قبيل — وإن كانت قافية من نوع آخر تمثل في أصوات اللين أحياناً، وتشاركتها الأصوات الساذحة أحياناً أخرى ، فضلاً عن وجود بعض النصوص التثريّة المسجوعة أيضاً، كمالاحظنا عند قراءة النصوص السريانية القديمة وخاصة بالمعهد الجديد بالقافية .

وقد اشتهر افريم بنوعين من الكتابات المنظومة :

١ — المدراش *Madrascho* ويستكرون من عدة أسطر متساوية المقاطع غالباً وإن كان عدد المقاطع مختلف فيها أحياناً . ويقوم أحد الأفراد بترتيب هذه الأسطر . ويردد جماعة من الناس بعد كل بيت العونينا عوانينا (وهي لازمة تأتي آخر السطر أو البيت) . وليس يلزم أن يكون لاي سطر أو بيت من هذا الشعر صلة بما يليه في المعنى ، بل لأن كل سطر قائم بذاته .

والمدراش له أوزان وانضمام متعدد . وإن كان افريم قد أولى باستعمال النوع الأبجدي منها فينظم أبياتاً على ترتيب الحروف الأبجدية وأخرى على ترتيب اسم المسيح (يسوع) ، أو على اسمه هو (اف دى م) .

٢ — السوفينا : وزنها بسيط يبدأ فيها الشاعر بمقيدة بسيطة يتحدث بعدها عن الموضوع ذاته وقد يقوم بالقاء هذا النوع متكلماً فرد ، أو يقوم به افردان يتحاوران فيما بينهما بكلمات المنظومة .

٣ — المير *Memre* وهي منظومة لا تقوّا ولا تنشد ، وقد يدخلها بعض الفقرات الصالحة للإنشاد ، وهي تعليمية أو قصصية، وأبياتها متساوية المقاطع غالباً،

ومقاطعها سبعة، وأنماطها ثلاثة من تفعة، ويرتبط فيها مطلعان دائماً بترتبطاً تاماً، كما يعبر عن المعنى الأساسي فيها بربط سطرين مما .

* * *

ولعل من المفيد أن نأتي أيضاً بمثال للشعر السرياني المتأثر بالقافية العربية لتعرف على الفرق بين القافية في القديم قبل الاتصال بالعرب ، وقبل الفتح الإسلامي ، وبعد التأثر بالشعر العربي في القرن الثاني عشر .

والمثال الأول نقلناه أيضاً بكتاب بدايات الشعر العربي عن تصييدة جبريل القمح الموصلي التي ألفها حوالي عام ١٣٠٠ م وتحتوي على مائة وخمسين بيتاً نشرها كرداحي Caradhi بكتابه Liber Thesauri (١٠٧ وما يليها) (١) . وقد نظمها جبريل القمح في بحر الطويل العربي .

خ
'ineq chalbaa ifuut 'iiadaa 'lialluudee usharbree

ص
uetkrek uetesar baalegmenuaan u'azruuree
uetajim boriaa 'ak bar meskeene uhaadooree

ط
kad tab'iitau mlek malkiin usagginiqaaree

معن الحليب مثل الأطفال والرضع

وكان مدثراً في لفائف ومربوطاً برباط

وفي خص موضوعاً كان القراء والشحاذين

وإن كان ملك الملوك وعظيم الشرف

ويلاحظ هنا أن القافية هي الراء ويليها الآلف الملة .

والمثال الثاني للشاعر جرجس وردة بأواخر القرن الثالث عشر أيضاً نقله

كرداحي بكتابه ص ٥١ (٢)

braa dkasiaan beh siimaataan

خ
dkull chekmaataa uadi ad'aataa

(١) راجع هولشر ص ٧

(٢) هولشر ص ٧

ش
 habli tar'iiataa shfiita
 umel)taa gmiirtaa dala ftiignutaa
 س خ
 damseet chiil kull maaudee naa
 ط
 ulaa mdaggel naa utaab mhaimen naa
 ش ش خ
 imamlek chaiice mashshar naa
 ش
 d(kull teshluun lkon iaheb naa
 خ
 chakkem tar'it bida'taan
 خ
 uamlii re'iaan chekmaataak
 خ ش
 usefuaat nmallan teshb chaataak
 ش ش
 uleshshaen neemar taadiitaak

يا بني في الخفاء الكثوز
 لكل الحكم والمدارف
 فاعطني معنى صافيا
 وحدوثنا كاملا دون شك
 أعلم أنك ترحب في كل شيء
 ولا أنسركه عليك وأقول :
 لرب الحياة أشهر
 لأن كل ما تطلبوهه أعطيه لكم
 سدد فكري بمعرفتك
 وأكل ما أبغيه بمحنتك
 لنسبع شفتاي بحمدك
 وينطلق لسانى بحمدك

ويلاحظ أن الأسطر الأربع الأولى تتعدد في القافية، وهي الناء التي يعقبها
 الآلف على حين تتحدد الأسطر الثلاثة التالية في قافية النون التي يعقبها الآلف،
 وتليها أربعة أسطر تتعدد في قافية الناء التي يعقبها ألف وتليها الكاف .

— ٣ —

القافية في الشعر العربي

يكتب دكتور ابراهيم موسى هنداوى بكتابه الاثر العربى فى الفكر اليهودى (١) عند حديثه عن خصائص الشعر العربى القديم ما يلي :

«أهم هذه الخصائص أنه لا يحتوى على قافية ولكنه يستمد على اللحن أو النغمة في آخر السطور. فليس هناك شعر مبني ينتهي بقافية في كل سطر، ولم تكن القافية معروفة في الشعر العربى القديم كما هو الحال في الشعر العربى .

ومن خصائصه أن الصيغة الفعلية تؤثر على النبرة والنغمة . وكانت أناشيد العبادة تسمى ترانيم ، وكان يصاحب الترنيمة ليقاع أو غناء . وهذه الترانيم غير موزونة ولا مقفاة .

ومن خصائص هذا الشعر أيضاً أنه يحتوى على الصيغة الموسيقية، وخاصة في الشعر الثنائي . أما الأوزان المضبوطة بمقاييس مخصوصة كثا في الوزن العربي فقد كانت غريبة عنه » .

* * *

ودكتور هنداوى يصرح بأنه ينقل هذا القول أو بعضه عن دائرة المعارف اليهودية (١٨٢ ص ٩٣) دون تحديد لما نقله عنها ، وإنما يعنيها هنا الفقرة الأخيرة من كلامه الذى يذكر فيه أن الشعر العربى القديم يحتوى على الصيغة الموسيقية وخاصة في الشعر الثنائي ، وأن الأوزان المضبوطة بمقاييس مخصوصة كثا في الوزن العربي كانت غريبة عنه . أى أن الحكم هنا بالقياس إلى ما يمرف الشعر العربى به من مقاييس مخصوصة ، وليس بما يخضع الشعر العربى له من

مقاييس غير مخصوصة بالشعر العربي ، لكنها يمكن أن يجري عليه من مقاييس خاصة به ، ولو كان الشعر العربي بلا أوزان مضبوطة أو مقاييس مخصوصة لما كان شعرآ على الإطلاق ولما أمكن تلحينه أو تنغمه .

وبنفس النظرة ونفس الحكم كان الشعر العربي القديم إذاً بلا قافية . . . وهذا صحيح أيضاً إذا أخذناه للقايس المخصوصة لقافية العربية . ولكننا لو قبلنا هذا الحكم ، فـا الذى يسبب التغمة في آخر السطور التي يعتمد عليها الشعر العربي القديم ؟

وأيا كانت هذه النسمة ، لا يمكن أن تطلق عليها قافية إذا تكررت بنفس الأصوات اللغوية في ستين متالين أو عدة آيات ؟

على أنني رجمت لدائرة المعارف اليهودية لارابع النص المذكور فوجدت النص التالي بالجلد العاشر ص ٩٣^(١):

خصائص الشعر العربي القديم

لا يحتوى الشعر العبرى على القافية إلا أن الأغنية الأولى التي سبق ذكرها (خروج إصلاح ١٥ الآية الأولى وما يليها) تحتوى على جناس أصوات اللين آخر الأسطر (assonance) كما في *aromenemenu, auweshu*, (نفس الإصلاح آية ٢) ومثل هذا الانسجام الصوتي (أو توافق الأصوات والأنغام) الممثل في «b» (أى ضمير الغائب المفرد المتصل) لا يمكن حقاً تجنبه في العبرية لأن الكثير من الضمائر يأتي كقطع لاحق بالكلمات. وفضلاً عن ذلك فإن القافية تأتى متفرقة فقط في الشعر العبرى، كما عند شيكسبير مثل 'thing' ، 'king' ، في المشهد الثانى من مملة . ولا يوجد أى شعر فى العهد القديم تأتى قافية النهاية

(۱) ولپس کا ورد لدی د. هند اوی لاذ ذکر آنها می ۷۶

في كل سطر منه، وإن كان بالرمان Bellermann في كتابه محاولة لدراسة عروض العربين، سنة ١٨١٣ ، ص ٢١٠ يليح إلى استثناء ما ، ولعله يعني المزامير (مزמור ١٣٦) ، ولا تتحقق القافية طوال الشعر إلا في تكرير كاملة (hasdo) « رحمة »، في فترات زمنية قصيرة . وقد قرر جورج Grimme في مقاله « الشعر النام التفصي في العهد القديم » (بمجموعة بارنهيفر دراسات عن الكتاب المقدس ، سنة ١٩٠١ العدد السادس ص ١ ، ٢) أن مثل هذا الشعر يتمثل في المزمور ٤٥ ، ٥٤ ، وسirاخ (أسلياستكوس) (١٤-٤٤) وإن كان قد اعتبر الانسجام الصوتي (أو توافق الأصوات) للآصوات الساكنة في النهايات قافية مثل Ozenk (أذنك) ، (abik =) (مزמור ٤٥ آية ١١)، على حين أن القافية الأصلية تتطلب التوافق الصوتي في الحركات (آصوات اللين) النابعة مما .

النص المقتول عن دائرة المعارف اليهودية

The Jewish Encyclopedia
Volume X
New York and London
Funk and Wagnalls Company 1905
S. 93

Characteristics of Ancient Hebrew Poetry

(1) Ancient Hebrew Poetry contains no rhyme.

(١) اختصار الكلمة Ecclesiasticus في اللاتينية وهي عنوان آخر لكتاب الأبوكريبي (أى كتاب غير معتمد كنبع ديني أو غير معروف مؤلفه) واسم آخر « حكمة يسوع بن سيرح » ولم أطلع عليه ، ولكن أقل ترجمة لبنتين منه عن دائرة المعرفة البريطانية ويتبين في الترجمة نفسها طريقة القافية ولعلها قافية المطالع ؛ أو أن المترجم تصرف في الترجمة وإن كان ترديد الكلمات واضح في البتين .

Hast thou a wife ? abominat her not

Hast thou a hated wife ? taust not in her.

(٤) — (القافية)

Although the first song mentioned above (Ex. X. V. I. et seq) contains assonance at the ends of the lines, as in «anwehu» and «aromemnhu» (ib. verse 2) such consonance of «hu» (him) can not well be avoided in Hebrew because many pronouns are affixed to words. Furthermore, rhyme occurs only as sporadically in Hebrew poems as in Shakespeare : e.g. in «thing» and «king» at the end of the second act of «Hamlet». There is no poem in the old Testament with a final rhyme in every line, although Bellerman (Versuch über die metrik der Hebräer 1813, P. 210) alludes to an exception, meaning probably Ps cxxxvi., the rhyme throughout the poem consists only in the frequent repetition of the word «hasdo». H. Grimm has stated in his article «Durchgängige Gedichte im A.T. (in Bardenewer's «Bible Studies» 1901, VI. 1, 2) that such poems are represented by Ps. xliv, liv., and Sirach (Ecclus. 1- xlii.—14, but he regards the consonance of final consonants as rhyme, e.g., «oznek» and «abik» Ps. x Lv. 11) while rhyme proper demands at least the assonance of the preceding vowel.

وتنفس النقرة وتنفس الحكم الذي وجدناه عند دكتور ابراهيم هنداوى نجده
أيضاً منسوباً إلى أبي الحسن اللاوى ولدى يهودا هالليفي
(ت ١٢٣٥ م) (Judah ben Solomon Harizi) (Judah ben Solemon Harizi)
فهذا يريان أن الشعر العبرى أخذ القافية والوزن عن العرب .

وقد حاول ياكين Jackin^(١) في حواره مع تليذه بو عاز Bo'az
دحض هذا الرأى ، فقرر أن اليهود عرفوا القافية والوزن في أقدم العصور ،

(1) Ecclus. (Sirach). Ecclasiasticus.

(١)

(٢) هارغان س ١١ — ١٤

ولكن الروح القدس ^ش ruah haqqodesch لم يستخدم الوزن والقافية بصفة ماضطردة في أي نص ، لأن النصوص المقدسة أشرف من ذلك .

ولما انتشر اليهود في جميع البلاد ، تعلم الوثنيون منهم فن الشعر ، ونسوا م أنفسهم هذا الفن . وبقي مجھولاً لديهم حتى عام ٤٧٠٠ (١) (أى سنة ٢٤٠ م) فايقظ الرب قلوب الشعراء القدامى الذين ثبّتم السكير من الشعراء مثل : إسحاق حلفون Jishak Halsun ، سليمان بن جبيرول حوالي عام ٤٨٠٠ (أى ١٠٤٠ م) Schelomooh b. Gebirol وبعدهما اسحق بن جيات وتليذه يوسف هديان ثم إبراهام يوموش بن عزرا ، ويهودا هلايفي ، ويرودا الحريزي وأخيراً عمانوئيل بن سليمان من مرسية

أى أن ياشين يرى أن العبرانيين عرفوا الوزن والقافية منذ القدم ، وإن كانوا انتصروا عنه حتى لا يغفلوا بالشعر عن التوراة .

وهذا تعليل يشبه إلى حد كبير تعليل انتصار الصحابة عن تدوين الحديث حتى لا يختلط بالقرآن ، وانتصار الشعراء عن قول الشعر إلا في أغراض معينة لأن « الشعراء يتبعون التارون » .

ولكن كلام ياكين (٢) يتسم بالحماس العاطفي والرغبة في نسبة كل فضل لأجداده العبرانيين . فحين يقص عليه تليذه بوغاز ما سمعه عن اختراع فيتااغورس Puthagoras ، لفن الفتاء عند سماعه للإيقاع الصادر من مطارق المدادين يفهمه ياشين إلى أن يوبال Jubal هو الذي اخترعه عند سماعه لطربات أخيه ثوبال Tubal qajin

(١) هذا هو التاريخ البري

(٢) لم أؤثر على ياكين أو تليذه في أي من المراجع التي رأيتها . والغريب أن اسم ياكين بالعبرية يعني (يؤسس) ؛ وأن ياكين هو الممود النحاس الموجود على يمين شرفة معبد سليمان والممود الذي على اليسار أو الشمال يدعى بوغاز .

ويلاحظ أن هذه هي نفس القصيدة التي تروى عن الخليل وآخراعه
علم العروض .

ويمكّنا الآن مناقشة ما ورد مدائره المعرف اليهودية لمحاولة تبيان حقيقة
وجود القافية في الشعر المجرى القديم .

يقرر كاتب المقال أن بسفر الحزوج بالإصلاح ١٥ الآية الأولى وما يليها
جناس يتمثل في أصوات اللين *assonance* آخر الأسطر .

والحق أن هذا الإصلاح لم يكتب بالطبعة العبرية على طريقة كتابة النثر
المعنون: كما أنه لم تفصل كل آية عن الأخرى بل اتبع في الفعل بين السكلمات طريقة
أخرى ولو كتبنا بعض الآيات بالعربية بنفس الطريقة ل كانت كالتالي :

حيثند رتم موسى وبنو إسرائيل هذه التسبيبة للرب وقالوا
قولا أرنم للرب فإنه قد تعظم عظمة الفرس
وراكبه رماها باليم عرق وتشيدى الرب وصار
خلاصى إله هذا لمحى فأمجده
أبي فارفه الرب رجل الملائكة (الحرب) الرب
اسمه مرکبات فرعون وجيشه ألقاهما في الم ففرق
أفضل جنوده المركبة في يم — سوف (يحرسون) . . .

وهذا يراعى تقسيم معين يتبع للقافية أن تظهر .

فلو كتبنا الآيات الثلاث الأولى بالحروف اللاتينية بنفس الطريقة التي قسمت
بها كانت هكذا :

ش ش

1) 'az yashgr—mosheh

ش ش
 ubney ysraa'el 't-lshshyrech
 kizzot lyahweh wayomro lemor

ش

2) 'ashyreh lyahweh

ky—ga'eh ga'eh
 sus urokbo
 raamah bayyaam !
 'aazzy u zimraa't yeh

ش
 wayh-ly lishu'eh

zeh 'eliy u'anwehu
 'elohey 'adbiy w'al mmehnul

ح

3) yahwe 'ish milhameh

ش
 yahwe shnu

ونلاحظ هنا كيف أن تقسم الآيات بهذه الطريقة قد أظهرت اتحاد النهايات مرّة في المقطع eh الأخير ، الذي قطع في السطر السادس بالقطع (be) وتلاه hu (am) ، ثم يعود للظهور ثانية في السطر الثامن والتاسع، ليخلله المقطع الأخير hu ثم يختلي له المكان في السطر العاشر ، وهكذا تستمر القصيدة بعد التقاطع المشار إليه في تبادل المقاطع آخر كل مطر . ونلاحظ أن هذه المقاطع تتكون غالبا من الأصوات اللينة (أى الحركات الطويلة أو القصيرة) ولو فتحنا طبعة «كيل» للعهد القديم ، وكان الأصحاح الذي يقع عليه نظرنا نصاً شعرياً لتبين ذلك على الفور بطريقة تقاطيعه للآيات ليبرز كيانها الشعري وإن كما تبين أن أكثر النهايات بالأسطر أصوات ابن . وهي تتتابع ثم تقطع لتعود للتتابع مرة أخرى . ولعل السبب في هذا — فيما أرى — هو أن هذه النصوص لم تسكن تقرأ

من شخص واحد وإنما من عدة أشخاص ، وبهذا توضح القافية في كلام كل . فطريقة الترتيل الجماعي وراء المنشد هي أصلح طريقة لإلقاء هذه . وهي تشبه إلى حد كبير طريقة الموارد التي عهدناها في الشعر الأكدي حين أتينا بالنص الذي يتماور فيه خورابي مع إحدى النساء .

ولعلنا بذلك نقترب من حقيقة النغم والتناسق الصوقي الملحوظ في الشعر العربي القديم . وهو بهذا لا يختلف عما رأيناه في الشعر الأكدي أو السرياني من الاحتفال بأصوات اللام أكثر من الأصوات الساكنة لصعوبة الحصول على قافية الأصوات الساكنة ، خاصة وأنها أقل عدداً في هذه اللغات منها في العربية .

ولعل في هذا أيضاً اقتراضاً مما قاله دكتور إبراهيم مصطفى^(١) :

« من أنه لا بد من وجود وزن محمد يسير عليه كل بيت من أبيات الشعر العربي . وإذا كتنا لا نهتم إلى قواعد هذا الوزن ، فذلك لأننا نسيينا الطريقة التي كان شعراء بنى إسرائيل الأولون يلقون بها شعرهم ويرتلونه في المعابد والمحافل ..»

وفضلاً عن هذا فإننا نلاحظ أن الشعر العربي يحرص على تكرار كلمات في كل قصيدة ، ولعل هذه الكلمات كانت مفتاح القصيدة أو اللازمية التي يرددتها الجماعة في ترتيلهم .

ونلاحظ أن كلمة (يهوا) قد تكررت في هذه القصيدة ٢١ مرة (على أن عدد أبياتها ٢٧ آية فقط) تسعة منها في الآيات الست الأولى وخمسة في الآيات الثلاث الأخيرة .

وقد عرف الشعر العربي نوعاً من القافية المقلورة أيضاً ، وهي نوع من قافية الأبجدية التي عرفها الشعر السرياني أيضاً والتي عرفها الشعر العربي في عصوره

(١) الشعر العربي : للدكتور القصاص ص ١٨

المتأخرة ونجدتها أحياناً يلتئما حتى الآن . ونعني بهذا النوع الذي يعرض فيه الشاعر على أن يأتي أول البيت أو آخره بالحرف الأول الأبجدي ثم يعرض على أن يأتي بالحرف الأبجدي الذي يليه بالبيت التالي وهكذا حتى نهاية الأبجدية . وأحياناً يتنظم الشاعر قصيدة مدح لأحد الأشخاص فيجعل أوائل الآيات أو آخرها حروفاً ت تكون اسمه إذا قرأت متصلة من أعلى إلى أسفل .

وهذا ما نجد به بالإصحاحين الأولين من موسى أوريا . يقول د. القصاص : « وتسكون كل قصيدة منها من عدة بحاجم ، كل مجموعة تضم ثلاثة أبيات . وتبدأ الكلمة الأولى بحرف من المروف الأبجدية على التوالي ، ابتداء من حرف ألف حتى الحرف الأخير ، وهو حرف الناء في العبرية كما هو معروف . فنظام القصيدة يسير على هذا النحو : في القصيدة الأولى (الإصحاح الأول) ٢٢ مجموعة الأولى منها تبدأ بحرف ألف والثانية بحرف الباء ، وهكذا حتى آخر حرف من الأبجدية العبرية التي تسكون من ٢٢ حرفاً . وبذلك يصبح من السهل على الباحث تقسيم القصيدة إلى فقرات ما دامت كل فقرة أو مجموعة فقرات تبدأ بحرف جديد » (١) .

والنوع الآخر من القافية المرئية هو أن يجعل الشاعر القافية في آخر سطر من الأبجدية مثل القافية في السطر الأول والقافية في السطر السابق للأخير مثل القافية في السطر الثاني ، وهكذا حتى نجد أن القافية في الحادى عشر مثل القافية في السطر الثاني عشرة يقول د. القصاص :

« ولسنا نعلم أن نجد في هذا النوع من القصائد ضرورةً من التضمين بين الفقرات المقابلة ، أى بين الفقرة الأولى والأخيرة ، ثم بين الفقرة الثانية والـفقرة السابقة للأخيرة . . .

(١) الشعر العبرى من ٦٢ وما يليها .

الفقرة الأولى (تبدأ بالألف) : كثيرة
الفقرة الثانية والعشرون (تبدأ بالباء) : كثيرة
الفقرة الثالثة (وتبدأ بحرف الباء) : لا معنى لها .. إلى أعداء
الفقرة الخامسة والعشرون (وتبدأ بحرف الشين) لا معنى لها .. أعداء وهكذا ..

* * *

وقد أطلقنا على هذا النوع القافية المرئية ، لأنها نوع من النغم الصوتي المتوقع كما في التوشيح . وهو مرئي لأن السمع لا يلاحظه وإنما يلاحظه النظر عند القراءة .

ولإذا طالعنا المزمور ١٣٦ وجدنا أن كلمة رحمة (hasdo) آخر كل آية ^ح (وعد آياته ٤٤) . بل لقد ترددت اللازمة كلها ، لأن إلى الأبد رحمة ، وقد حرصت الترجمة العربية أيضاً على الإتيان بالكلمة آخر الآية . مثل :

١ - احذوا الرب لأن صالح لأن إلى الأبد رحمة .

٢ - احذوا إله الآلة لأن إلى الأبد رحمة .

٣ - احذوا رب الأرباب لأن إلى الأبد رحمة .

٤ - الصانع العجائب المظام وحده لأن إلى الأبد رحمة .

٥ - الصانع السموات بهم لأن إلى الأبد رحمة .

٦ - الباسط الأرض على المياه لأن إلى الأبد رحمة .

٧ - الصانع أنوار عظيمة لأن إلى الأبد رحمة .

٨ - الشمس لحكم النهار لأن إلى الأبد رحمة .

٩ - القمر والكواكب لحكم الليل لأن إلى الأبد رحمة .

١٠ - الذي ضرب مصر مع أبيكار ما لأن إلى الأبد رحمة .

وهكذا إلى آخر المزמור . وإذا ما قرأنا الأصل العبرى يمكننا أن نعرف في الجزء الأول من كل آية على جزء من آيات ورد مسبقاً بسفرى التكوان والخروج .

و هذه اللازمـة هي أصدق دليل عندي على أن الآية لم تسكن تقل من إنسان فرد بل كان ثمة من يقوم بترديد بعض مقاطعها ، وهي هنا هذه اللازمـة . ولا تظـر موسيقـية الآيات في الترجمـة العـربـية كما تسمعـها في العـربـية كالتالـي .

- ١) *hudu liyahve ki-tov l'olam hasdu*
- ٢) *hudu liyahve ha 'elohim ki-tov l'olam hasdu*
- ٣) *hudu laadonay ha'elohim ki-tov l'olam hasdu*
- ٤) *l'oseh nisla'ot gidolot Ibado ki-tov l'olam hasdu*
- ٥) *l'oseh haskhamayim ,bitbunesh' ki l'olam hasdu*
- ٦) *Iraqia' ha'ares 'al-hammayim ki l'olam hasdu*
- ٧) *l'oseh 'oorym gdolym ki l'olam hasdu*
- ٨) *'et - hassemies lmensekt bayyom ki l'olam hasdu*
- ٩) *'et hoyyareah ukokabym lmenseles balaylah ki l'olam hasdu*
- ١٠) *Lmakkeh misrayyim bibkorehem ki l'olam hadsu*

وهكذا إلى آخر المزموـر .

ويلاحظ أن كلمة (*tov*) يعني طـيـب لم تأتـ في اللازمـة إلاـ في الآيات الأربعـة الأولى فقط . وأن الآيات بها قافية المطالع أيضاً تـشـتـركـ الثلاثـة الأولى في قافية ، والرابـع والخامـس والسـابـع في قافية ثـانية ، والثـامـن والتـاسـع في ثـالـثـة .

وبمراجعة المزموـر الخامس والأربعـين نتحقق أيضاً من وجـدـ القافية الداخـلـية

فـ (*'bek*) ، (*'amnek*) مع (*'ozneh*) .

يم ننصل إلى الشعر العربي^(١) بعد أن تأثر بالقافية العربية فنجد أن الشعراء اليهود في القرن الوسطى قد قلدوا القافية العربية، وتأثروا في استعمالها، وأطلقوا عليها كلمة (haraz) أي خرز . ولم يعرف بالعربية القديمة إلا الكلمة بمجموعة haruziem التي ورد بسفر الملك الثاني / الإصلاح الثاني آية ١٣٦ . وأول من استعملها جيبريل Gabirol (١٠٢١ - ١٠٥٨) أما إبراهام بن عزرا Abraham b. Ezra (١٠٩٣ - ١١٦٧) فقد استعملها للدلالة على البيت كله^(٢)

ولما كانت القافية مسموعة غير مرئية لذا تتساوى من الأصوات الستة
الفتحة الطويلة (—) أي القاف مع الفتحة القصيرة (=) أي الباء .
والكسرة الممالة الطويلة (—) أي الصيرى
مع الكسرة الممالة للقصيرة (—) أي السيجول .
والضمة الطويلة (ـ) أي القبوص
مع الضمة القصيرة (ـ) أي الشوروق
كما تتساوى من الأصوات الساكنة .

الساميحة (يشبه السين وإن كان مختلفاً لها) مع السين . وإن كان الساميحة لا يأتى في القافية مع الصاد ، والسين . كذلك لا تتبادل الباء في القافية مع الحاء والكاف ولا تتبادل مع السكاف والتاف .

ولكن تتبادل الألف مع العين .
والباء مع الواو (لأن الباء والواو ينطجان أحياناً نطق الصوت الإنجليزي (v) ويطاق على القافية بعض صفات وفقاً لتركيبها :

(١) رجعت في هذا الجزء لدائرة المعارف اليهودية .

(٢) من ١ — ١٢ D. Rosin, Reim u. Gedichte des Abraham ibn Ezra Breslau (1887—89) .

١ — المسموع به (*ober*) المكون من صوت لين يتلوه صوت ساكن وهو
 ما يسمى في العربية بالمتواتر فتاتي *haandaad* مع *hamoor* ، *nebmaad* مع *shor*
 وقد وجد هذا النوع في الحكم والنثر المسجوع والتراثيل .

٢ — الصحيح (*ra'uy*) حين يتكرر المقطع الأخير المكون من صوتين
 ساكدين بينهما حركة وصوت اللين السابق لها مثل *shaamar* مع *'aamar* .
 وهذا هو النوع الذيكثر استعماله .

٣ — المبجود *meshubbah* ويطلق على القافية التي يتكرر فيها الأصوات
 الساكنة الثلاث الأخيرة مع حركتي الساكنتين قبل الأخير مثل *shbarim*, *gbariim*,
 وقد ورد لدى يودا الحريزي *Judah al-harizi* جناس صحيح (تام)
 بكلمات القافية مثل *utashbes* مع *Imarbees* .

وأحياناً تجده كلمة القافية منبورة بالقطع الأخير منها أى *mi-le'a* على حين
 تكون النبرة ككلمة القافية التالية على المقطع السابق للأخير (*Penult*) أى
 (*mi-le'el*) مثل *hayyim* مع *mayyim* أما إذا كان البر في السكلمتين على
 المقطع قبل الأخير ، فإن القافية يجب أن تمتد إلى صوت اللين الأخيرين في الكلمة .
 ولا يمكن تكرير كلمة القافية ككلمة إلا في نهاية المقطورة *strophe* كلها ،
 ولا يحدث هذا عادة إلا في جعل المعهد القديم كما وجد هذا التكرار في شعر
 ط *Puyyutim* عند المدرسة الفرنسية الألمانية *Franco-German* الذي كان متختلفاً
 عادة عن المدرسة الإسبانية في استعمال القافية .
 ط
 ورد هذا في *piyynt* المعروف *Melek ba-mishpat* الشاعر

ط ش ظ

Shemini Azeret Aqashtah kesel Rosh ha-Shanah
لشيمين أذيريت وفي المنسوب لبني إسحاق Yannai Az Rob Nissim وكذا

ويطلق على الشعر لفظ ashur (أى مقيد) إذا جاءت القافية آخر
البيت فقط .

ويسمى المخاطوى hazuy (أى مشطور) إذا كان البيت مصراً .
ويطلق عليه المخلوق mehullaq المشطور إذا كانت القافية في كل بيت تغاير
القافية في البيت الذي يليها .

وشيء بهذا النوع من القافية ما يسمى بقافية الصدى echo rime حيث يكون
صدى لقافية المقاطع terminal rime وظهور في الكلمة السابقة لها . وكانت
تستعمل بكثرة في المرأوى elegy مثل مونية يوسف بن سولومون بن يحيى
Solomon b. Adret Joseph b. Solomon b. Yahya في سولومون بن أدریت
فى مطلع القرن الرابع عشر .

وبهذا تتبين كيف أفاد الشعر العبرى من الشعر العربى ، وخاصة في القافية
 وأنواعها وطرق تكوينها .

— ٤ —

القافية في الشعر الحبشي

القافية في الشعر الحبشي ظاهرة واضحة سواء في شعر السلامات الوارد في كتاب آدم المسيحي في بلاد الشرق Das christliche Adambuch des Morgenlandes التي نقلها ديلان Chrestonathia Augusto Dillmann في مجموعته الختارة De Viris Aethiopica, Akademie Verlag أو في مجموعة الأشعار Carmina التي جمعها في نفس الكتاب في ص ١٠٨ - ١٤٩ أو في شعر القى الذي جمعه أستاذنا المرحوم د. مراد كامل ونشرها في مجلة كلية الآداب ، جامعة فؤاد الأول (بالمجلد العاشر ، الجزء الأول مايو ١٩٤٨) . ص ٧٧ - ١٠٤ .

أما في شعر السلامات فقد جمع فيه ديلان سبع أقصاص عن القديسين في الأدب الحبشي. وتنص كل قصيدة (أو بمعنى أصح ترجمة حياة القديس) بما يسمى «سلام»، يعني به الترجمة ويسيطر الرحمات على القديس . وكل سلام مكون من خمسة أسطر شعرية ، ينتهي كل منها بقافية متواترة . ويلاحظ أن الحركة قبل صوت الروى ليست واحدة ، إذ تأتي فتحة أو ضمة أو كسرة أو غير ذلك من الحركات الممالة قصيرة أو طويلة .

فالمعول إذا في القافية الحبشية على الصوت الساكن الأخير في السطر والحركة التي تتلوه .

Ewald
Jahrbuch der biblischen Wissenschaft Vol. v 1853
Gemens Aethiopicus Mac.

(١) في مجموعة إيفالد
وكذا لدى كلينس

وتحسن أن ناتي بأحد السلامات لتبين هذا بصورة واضحة :

Salaam! lamalka tsedeg amsaaluu wasutafuu
lazamat's'a qaal badamana denegel 'asefuu
tabiban gebro bakama tsahafu
ش ﺖ ﺖ ﻭ
lash egan 'adaame haba tahanesa me'eraafu
Zentu kaahen yenaber lazelusu

الترجمة :

سلام على القديس صديق وعلى أمثاله وزملائه
الذى جاءه صوت العذراء من بين السحاب
حكمة أعماله حكمة كتاباته
عند جسد آدم بنى قبراً
هذا الكاهن يبقى داماً

وَنَلَاحِظُ كَا سِيَّرَةٍ أَنَّ أَشْهَدَنَا أَنَّ الْقَافِيَّةَ هُنَّا فِي أَخْرِ الْكَلَاتِ

(*t,sahafuu, 'asefuu, wosutafuu*), (*lazelufu me'eraafuu*)

وهذا النوع من القافية هو ما نجده في بقية شعر السلامات الخاسى الاشطار .
ونفس النوع من القافية ونفس طريقة التخاسيات التي كتب بها شعر السلامات موجودان في مجموعة الشعر التي جمعها ديلان في كتابه تحت اسم tabiba tabibana ، أي أحكم الحكم ، المؤلفة من مائة خاسية ، أو غيرها من الجموعات maanbara ، me'maan (تخاسيات مختلصة) ، maalke'a meeriam (صورة مريم) .
على أن القافية فيها قد تأتي من صورت ساكن فقط لا يتلوه أى حركة .
ويلاحظ أن بعض التخاسيات تشمل بعض الأصوات المتقاربة المخرج

مثل (١) :

ش ش ش ش ش
'rbaa' مع 'braa', meshwaa' مع 'neah'a, meshwaa' مع 'neshaa'

مع 'swa' وقد وجدت ذلك كثيراً
أو الفين مع السين مثل (٢) :

لabe'sii, kayesi, ta'agashi, 'abasi, falasi
وبحري الشين مع السين كثير أيضاً في القافية .

كذلك نجد أن الماء تبكيه مع الماء والماء مثل (٣) :

خ خ خ خ خ
lanob, ba'ayh, yawaah, basteh, netsnuh
أو تأق الماء مع الماء مثل (٤) :

خ خ خ خ خ خ
'chuhu, 'waal'ihuu 'aqabihu, komahu, wabazhu
أو تأق الصاد مع العين مثل (٥) :

ص ص ص ص ص ص
gatse, hetsuuse, hase, gebtsae, 'e'e
أو تأق الصاد مع الصاد مثل (٦) :

ص خ ش ض ض ص خ
taqarda, yetbayasaa, modaa, 'amada, bahotsaa
وفى المجموعة الرابعة والخامسة لدى ديلمان (ص ١٤٧ - ١٤٩) نجد
مقطوعات ثلاثية الأسطر، وإن كانت ثمة رباعية وحيدة في أولاهما . وللمجموعتان
ملائزتان يوحدهما القافية عدا الثلاثية الأولى بالمجموعة الأولى ، فنجد بها تبادل
المزة مع العين .

ط ح
hate'a, bage'a, tase'aa

(٢) من ١٠٩ الخاصة السابعة

(١) من ١٣٣ من ١٧

(٤) من ١١٣ الخاصة ٢٢

(٣) من ١١١ الخاصة ١٤

(٦) من ١٢٧ خاصة ٥

(٥) من ١٢٧ خاصة ٨٣

ويلاحظ هنا أن الحركة في الشطرين الأولين قصيرة ، على حين أنها طويلة في الشطر الثالث . وهذا ما رأينا مثله في العبرية التي لا تفرق بين الحركة الطويلة أو القصيرة إذا جاءت في الفافية طالما أنها من نوع آخر .

أما تعليل تبادل الأصوات الساكنة فأمر يسير للغاية ، إذ أن الأمهرية كما يقول بريتوريوس Franz Pretorius لا تفرق بين الحاء والخاء وتنطقهما كـ تاء المخاطر ، كما أن المخطوطات كانت تخلط بين الحروف الدالة على هذه الأصوات . وأدل ذلك راجع لطريقة النطق أيضاً (١) .

كذلك يختلط في الأمهرية نطق العين بنطق المهمزة ، ومن ثم تخلط المخطوطات بين الحرفين .

كما نطقت الشين بطريقة نطق السين في المصور المتأخرة ، ولذا خللت المخطوطات بينهما أيضاً . ومن الناحية الاشتتاقيّة فإن السين لا تدل على السين السامية فحسب ، وإنما تدل على الشاء أيضاً مثل (Wasaba) بمعنى وثب ، (masala) بمعنى مثل .

والصاد تنطق في الحبشية بطريقة نطق صو - (Z) في الألمانية أو (ش) وكذلك الصاد . وإنما يميز الصاد من الصاد بعدم وجود الصوت الجاني الموجود بالصاد بها ، وبالرغم من هذا فكثيراً ما تخلط المخطوطات بينهما .

ولم يحدث هذا في الأمهرية فحسب ، وإنما في الحبشية الجعزية أيضاً ، إذ لا يمكن أن يتنشأ هذا الخلط بين الأصوات وبعضاً من فراغ ، ولا بد أن يكون لها جذور قديمة في الجعزية ، هذا ما تبينه أيضاً في غيرها من اللغات السامية حيث تتعاون الأصوات ذات المخارج المتقاربة .

وإذ انتقلنا إلى (الفن) وجدناه يلتزم من ناحية الشكل بالقافية^(١) ووجدنا أن الأحاجاش يميزون ثلاثة عشر نوعاً للفن يرافقون فيها فضلاً عن القافية . عدد الأبيات والحن والتوفيق على الآلة الموسيقية والدر الدين الذي ينشد من أجله مواعيد إنشاده وكذلك الوزن .

وينقل دكتور مراد كامل عن الأستاذ ليهان قوله : Littmann, Euno د والقى متفق ويتفاوت البيت طولاً وقصراً . ويتواءزون هذا التفاوت في الإنجاد بأن تغنى الأبيات الطويلة بسرعة والتقصير يبطئه فيتعدد النغم على مقطع واحد .

كما ينقل عن كوتى روسيني^(٢) في كتابه بادى قواعد اللغة الحبشية قوله إن الشعر الحبشي لا يعرف الكل في المقاطع أو الأوزان التي يقاس بها الشعر اللاتيني واليوناني ، كما أنه لا يعرف عدد المقاطع والضغط الذي يتطلبه تناسق الشعر الحديث في أوروبا . وإن طول الأبيات يتوقف على مزاج الشاعر . . . والشعر الحبشي قوامه القافية ، أو يمعنى أصح الجرس النهاي للأبيات . . .

La poesia etopica si fonda sulla rima, O, meglio, sull'assonanza finale dei singoli versi^(٣)

وباستعراض أنواع القفى المعروفة في الحبشه نجدهما — كما يقول دكتور مراد كامل — ثلاثة عشر نوعاً :

(١) راجع مراد كامل من ٧٧

(٢) في كتابه Geschichte der äthiopischen Litteratur, in

Geschichte der christlichen Litteraturen des Orients,

Leipzig 1907 ٢٩٩

Rossini, C. C.

١٦١ من

Grammatica Elementare della Lingua Etiopia, Ross 1941.

(٤) — (القافية)

١ — جباني قانا gubaa'ee qanaa وهو نوع ينشده التلاميذ وهم محبوطون
يعلمون في الكنيسة ، ويكونون من ينتهي يلتزمان قافية واحدة :
ومثاله : في البشارة لمن العزل .

ش ح ص ط
naahu ta'awqa lanegush / 'egzi'abeher mes'atu
قاala 'awadi gabre'cel / 'esma tasam'aa 'emtentu

إله أصبح من المحقق بمحني ، الملك الإله

لأن صوت الشير جرائيل سمع منذ البدء

٢ — زاملأكي Zaamlakiya

وهو ثلاثة أبيات تلتزم قافية واحدة مثل :

ش ح ص ط
Elyas / chafra lasaw'o motsheyume

ش ط
motsheyuma / medromu la'abel waseeeme

ش ط
'iyete 'em ment 'akonu/ za'embalo shega te'ume

إلياس خجل من دعوه للبيت السيد

الموت سيد أرض هايل وسام

لا طعم لشيء يغير المعنى الشهى

٣ — ميزخو Mibäzhu (أى ما أكثر)

ويُنشد في صلاة هاكر في أيام الآحاد بعد المزמור الثالث .

وهو ثلاثة أبيات تلتزم قافية واحدة مثل :

خ
mawa'la keramt wald/ la'arda'ihi /'azre't emdechra/

ش
tanshe'a/ yebee'loomu

ط ط
eska helqata/ nattb 'aalam/ eheellu / mesleekemu

ط
wa'enza tatamqu / balu basema / shellaasee

خ
'awraach / bare'sa / medr qadimu

فصل الشتاء (الابن = المسيح) عند ما يظهر يقول المذور (لللاميد) :
إلى نهاية النقطة (العالم) أكون معكم .

ولما تخطوا (أى تعمدوا) قولوا أولا على رأس الأرض باسم
الثلاثة (أى الثالوث) .

ـ وازعما Waazemaa
وهو قطعة من خمسة أبيات تلزم قافية واحدة

Gebre'eel Kahna raamaa 'ama / westa maqdas

ص ش
bo'a kabaro / besherot sawiro

طي
tamashat at dengela galilaa / zabati 'a'mero

ص
wa'ama ba'ezn sem'at demsa / gabre'el kabaro

ص
dangast 'emqaalu / wase'nat tanaagro

'emañ bo'a halebba 'ankero

لما دخل جبرئيل الساكن الأعلى وسط المقدس يحمل طبل البشارية
ارتاعت المذواء الجليلة الملوهبة بالمعزة

ولما سمعت بالاذن صوت جبرئيل (الطبل)

خافت من قوله ولم تقو على السكالم

وقد دخل التحجب في قلبها

ش ط

٥ — أطهر وازِيما atsher wazemha

وهي بيتان يلتزمان فافية واحدة مثل :

ج ح س
neqnet 'eeftuda mesheua qinona kuellena

س ش ط ح س
mes'ata n-qush som'er tasa chebura kona

فإنربط رداء الطهارة فهو قانون الجميع

خرج الملك (الصوم) فكم سيمكث بذئنا

ش
٦ — شلاس shelluasee (أى الثالث)

وقوامه ستة أبيات تلزمه فافية واحدة مثل :

ش س
'ammanu'el lesaana 'ese'enta/basheekaa sab'astar'aya

ش س
la shega 'iyob dengel hawasaa / babetu yuserf dawerbaa

ش ح س
wachadara baati/'ansio shegaalaa

ج س س
Pilatosni mathaabt 'en gass a/berodes zafarhaa

مota wald yohannes / bagizee Fatehaa

ج
shyawa re'so barebhannehaa

س ح
wabadan tabaseba sopeeha

غانوئيل ، لسان الدودة التي تظهر في جسم الناس

زار جسم أيوب (المذراء) في بيت يوسف (مرضه)

بيلاطي (السيف) الذي خاف من هيه ودس

لما حكم بالموت على الآين (يورحنا)

ترك هاراهايس على قيد الحياة

وعندئذ تخضب بالدم .

٧ - زاينزى Zaye'zee (أى الذى يتلطف بالآن أى بالوقت الحاضر)
وهو خمسة أبيات تلازمها قافية واحدة ، وتسكرر البيت الرابع بعد
الخامس مثل :

O dengel meskaaya kuello / شَاهِدَ مَسْكَاهَا كُوَّلُو
'enta 'iyerasse' kuello
شَاهِدَ إِيْرَاسَهُ كُوَّلُو
'azakkari shaahlo / wu'ako tabaguelo
شَاهِدَ إِذْاكَارِي شَاهِلُو / وُعُوكُو تَبَاغُولُو
'ommasa waldeki / lasab' itaabahalo
شَاهِدَ إِمْمَاسَهُ وَالْدَّكِي / لَاصَابُ إِتَّابَهَالُو
mesleehu yetwaqash/iyetkahalo
شَاهِدَ مَسْلِيْهُ يَتْوَاقَشُ / يَتْكَاهَالُو
'amtaana kaale' negush/balaa 'ieehu 'ihalo
شَاهِدَ اِمْتَانَهُ كَاهَلَهُ نَغُوشُ / بَلَاءُ إِيْهُ إِهَالُو
mesleehu yetwaqash / 'iyetkahalo
شَاهِدَ مَسْلِيْهُ يَتْوَاقَشُ / يَتْكَاهَالُو

أيتها العذراء أنت كل ملجئ عند محكمة إبنك الذى لا ينسى شيئاً

إذكري الرحمة دون الملاك

فإن ابنيك لن يرحم الناس

ولا يمكن للناس أن يعارضوه

فليس هناك ملك أعلى منه

ولا يمكن الناس أن يعارضوه

٨ شاملك sahleka (ومعناه رحمةك) .

وهو ثلاثة أبيات تلزم قافية واحدة مثل :

شَاهِلُوكَهُ / lababer / ba'anqaqe
شَاهِلُوكَهُ / يَاهَبَهُ / بَاهَانْقَاهَهُ
wayehee / yohannes / negusha / nagaah / abyase
شَاهِلُوكَهُ / يَاهَنَهُسُ / نَغُوشُ / نَاهَاهُ / أَبِيَاهُهُ
hashi 'eska zoya / wa 'itet 'andawi /
شَاهِلُوكَهُ / حَشِيْهُ إِسْكَاهُ زُواهُ / وَاهُ إِيتَتُهُ آنْدَاهُ /

waaanuu lagehse

لقد حصر البحر بالأبواب
ملك الملوك الخليف يوحنس ثم قال :
يمكنك أن تصلي إلى هنا ولا تتعذر حدود مصر
— مودس (mawaddes) أي مدحه ١
وهو تسمة أبيات أو معاينة تلزم قافية واحدة مثل :

senā ūge radāa 'alam 'entā / tenaggofi watach allefi /

qesbata 'ar'ayaa / selaalot wahelme

'emna 'ahadu / afuka 'amtaanna / yewase'a yome

lafec buraakee / walafec margame

wamenta ye'eedme

zamananaki / wahore mangala / 'asqeetes gadame

'anahi 'aramazwi 'enza / krestyanaawi basme

lalas ebaahu / bahati'at 'enza / sen'aa hayleya

'adakme

hamaneyā kuello fasamku / 'enbala sabt

wasome

ina 'altaa bamable / waleelita banewaame

أيتها الوردة الجليلة التي تهتف وتدبل في طرفة عين مثل الطفل والحلم أيتها العالم

بینما ينبعن اليوم من فلك الواحد

منه البركة ومنه اللعنة

فَأَسْد

من أنسرك وذهب إلى برية شبهات (أي أديرة وادي النطرون)

أما أنا فاني كافر ولكنني مسيحي بالاسم

انهك قوى كل صباح الخطيبة .

قضيت كل عمرى دون صلاة وصوم

أكل بالنهر ونوم بالليل

١٠ — أطشر مودس ش ط a t s h e r mawaddes (أى المودس القصيرة)
وهو ييتان تلازمها قافية واحدة مثل :

م ط
yesabber / qasta / wayeqata qet / waltaa

س خ ح
takla / giyorgis babhnh / sota

يقطع القوس ويكسر السلاح
تسلل جيورجيس بصفوف كثيرة

١١ — حنصبيا ح ه henseha (أى بناؤها)
وهو ييتان تلازمها قافية واحدة مثل .

ص ح
'esraa'eel zamno'ewo / lasaalaa'ihomu / baahere

'ako bakuenaat da'mu / babatre

انتصر الإسرائييلون على أعدائهم — الهر
لا بالحرية بل بالعصا

١٢ — كبرياتي ye'otti Kebr (أى كرامة هذا)

وهو أربعة أبيات تلازمها قافية واحدة مثل :

'efonuma / mal'aa 'yehudaa / westa lebbeka / 'abassa

ش ط ش ط
ba 'aala / makeley tesit / basheta yoseef / shalaanaa

ط ش ش ط
'amtaana / 'ako shere'at / sheeta teneneyaa / la 'aasas

ط ط ش
wa'ako / lenaad sheita ta'wa / lazaya 'abyo / 'enseesa

كيف امتلا الشر في قلبك يا يهودا ؟

حق نسب بفضة كا نسب يوسف بثلاثين .

فإنه ليس من العدل أن تباع السكة الكبيرة بمعوضة

وليس من المدح أن يباع الحيران السدير بمجل أصغر منه
ط

١٣ - عطان موخر 'etaana moor' (أى وضع البخور)

وهو إما على سبعة أبيات إذا كان على لحن الجزر ، وإما على أحد عشر

بيتا إذا كان على لحن المزمل

وتسمى الأبيات الثلاثة الأخيرة من القطعة التي على سبعة أبيات والأبيات

الستة الأخيرة من القطعة التي على أحد عشر بيتا باسم أسر نجوش

ش 'ara regu'sb أى القاهره على الملك ، لأنها تتدرون فاصرة على مدح

الملك أو شخص جليل .

والقطعة سوا . وكانت على سبعة أبيات أم على أحد عشر بيتا تلازمها

قافية واحدة ، مثل :

ح ha'amata kebraa taseyon / dengela / 'iyanqini / wabannaa

ح habtawi / 'eeleeyan / mah sanaa

ح ش 'awrada nabalaala gizee / mashwaa'ta / sedq heena

ح mala' ekteni / halasta fense

ح bezuba se'nn / ladengela musee / matanaa

'essaat nadeadi / 'akonu / kadanaa

rabanaatihaa / laqatel yetmeenayewaa / labafareen sossanaa

'enlaheya 'abgur kuelion / 'am ana yaabareh senaa

ح baantu 'ibashu / westa makaanaa

menilek dan'eel / 'esma yaadbenaa
'emgebromu / zabetu / zabetu / niusemma

فِي عَامِ مُحَمَّدٍ صَهْبِيْنَ، عَذْرَاءُ يَوْأَقِيمُ وَحْنَهُ
الْمَاسِكُ لِإِلَيْسَا وَهُوَ حَضْنَاهُ
أَنْزَلَ اللَّهُبَ وَقْتَ الْذِيْسَهَ، الْبَشَارَةَ
وَمِنَ الْمَلَائِكَةِ عَلَى الْعَرَبِيْقَ
أَقْلَ بَكْتَبَرَ إِذَا قَيْسَتْ بِعَذْرَاءَ مُوسَى
لَآنَ نَارًا مُشْتَلَّةً غَطَتْهَا
يَتَمَنِي الشَّيْوُخَ قَتْلَ بَلَدَنَا سُوْسَنَةَ
الَّذِي يَفْوَقُ جَاهَهُ جَاهَ كُلِّ الْأَدَادِ
وَلَكِنْ لَمْ يَتَوَصَّلَا إِلَى مَكَانِهِ
لَآنَ مَنْيَلِيكَ، دَاتِيَالَ، يَنْقَذَهُ
مِنْ عَلَمِ الَّذِي فِي الْمَلَكِ

وَأَخِيرًا يَلْاحِظُ دَكْتُورُ مِرَادُ كَامِلُ ما يَلِي :

وَنَجِدُ فِي الْقَنِيْ بَعْضَ التَّجَوِيزَاتِ الشَّعْرِيَّةِ، مِنْهَا :

- ١ - تحرير الساكن حرركه إما فقرة قصيرة فينشأ من ذلك مقطع ، ولا يلتجأ إلى إلأ ناظم ضعيف .
- ٢ - خطف الحرركه على الصامت التالي ليصبح المقطuman مقطعاً واحداً ، وهذا غير مرغوب فيه .
- ٣ - تحرير حرف الروى ، إذا كان ساكناً ، حرركه قصيرة عالة تشبه حرركه الروى في العربية .

وأما عن كتابة الشعر الجبلي فهو يكتب عادة متصلة ، أو أسلوب الأبيات لم يكتبو أكل بيت على سطر كافى بالرغم من وجود القافية التى تحدد البيت ، وإنما وأشاروا إلى انتهاء البيت بعلامة مميزة ، .

* * *

وهذه الملمحات تطبق علىسائر الشعر السامى أيضاً من تحريك الصوت الساكن حرقة مثلاً أو خطف الحركة على الصوت الذى يليه أو تحريك الصوت الأخير باليت حرقة مثلاً .

أما عن كتابة الشعر متصلة دون النص على مخالفته للنثر المعتمد فهو ما رأينا أيضاً في شعر الأكدي و السريانية والعبرية . ولعل طريقة القراءة هي التي كانت تحدد الأبيات المتتالية أو أن القراءة كانت متبادلة بين شخصين أو أكثر خاصة وأن الأبيات سواء بالج بشية أو غيرها لم تكن متساوية الطول . وحاول دكتور مراد كامل أن يتبعن السبب في وجود القافية في الشعر الجبلي نافياً أنها من الشعر القبطي ، إذ أن الشعر القبطي لم يعرف القافية إلا بعد الإسلام بعد أن نشأ الشعر المسمى بالمثلث Triadon عند الشعراء الأقباط ، فالالتزام القافية وعرف المحسنات الشعرية .

وهو يتكون من فقرات كل فقرة أربعة أبيات يلتزم البيت الرابع منها روياً واحداً في كل التصيدة والثلاث التي قبله تكون على روى آخر متشابه مختلف في كل فقرة ... وليس للثلث أى صلة بالرباعيات في العربية أو الفارسية . الواقع أن القافية دخلت هذا اللون من الشعر القبطي كما دخلت غيره من ألوان الشعر القبطي المتأخر عن طريق العربية (١) .

ولما لم تكن القافية في الج بشية متاثرة بالشعر القبطي فقد حاول دكتور مراد كامل أن يبحث عن مؤثر خارجي آخر يسبب وجودها في الشعر الجبلي فيقول (١) :

(١) مراد كامل — من ١٠٣ .

ولذلك نتوجه في البحث عن هذه المؤثرات الخارجية إلى ناحية أخرى هي اللغات السامية الجنوبيّة المواتية للغة الحشية ، فنجد أن التزام القافية في التقى ظاهرة عرفت في الشعر السامي الجنوبي أولاً ، وهذا يجعلنا نفترض وجود صلة بين التقى وبين الصيغة الشعرية الأولى في الحزيرة العربية ، ولكن يعنينا من تحقيق ذلك اعتباران :

الأول : أننا لم نعُر إلى الآن على تقوش شعرية في بلاد العرب الجنوبيّة .
الثاني : أن الصيغة الشعرية الأولى في اللغة العربية لم تدرس دراسة وافية تسمح لنا بتفهم تطورها .

وقد سبق أن بينا في كتاب « بدايات الشعر العربي بين الكم والكيف » ، كيف أن العربية الجنوبيّة لم تعرف الحركات في الكتابة ، ومن ثم فن الصعب التعرف على النصوص الشعرية إن وجدت بها ، كما بينا كيف تطور الشعر العربي بعد تأثيره بالأرامية من شعر كييف إلى كي مارأ في خطواته الأولى بالسجع وبالرجز البري ثم الكسي .

وقد تنبه دكتور مراد كامل إلى أن السجع كان خطوة من خطوات الشعر في قوله :

« فالسجع كانت تختبره فتة خاصة لأغراض متعددة ، فقد جاء في الكامل للبرد (ص ٣٤٨ ط مصر سنة ١٣٤٧ هـ) (فإن المختار كان يدعى أنه يلزم ضرب من السجاعة لأمور تسكون ثم يحتال فيوقيها فيقول للناس هذا من عند الله عز وجل) .

فهل كان للسجع ضروب متعددة ، لشكل غر .. وزن خاص يقوم على عدد المقاطع أو ما يماثلها . ويشتمل على عدد معين من الفواصل تسكون على قافية واحدة ؟ فإذا كان الأمر كذلك كان للكتابة ضرب والأشكام ضرب وللداعم ضرب وللهجاء

ضرب للتواضع ضرب وللتفانف ضرب وللماضي ضرب وللحادى ضرب وللرايق
ضرب وللراجز ضرب وللظواهر الجوية ضرب .

وضروب السجع متفرقة في كتب العرب مثل : أمثال الميدان والأغاني
ومروج الذهب والمستطرف وأسد الغابة والطبرى وغيرها وهي تشير إلى بعض
أحكام السجع في الجاهلية . يقول الفزوي في الطواهر الجوية (الجزء الأول
ص ٤٢ ط فيستفلد) « وللعرب أقوال في مطالعها ومساقطها وصورها وأسمائها
 وأنوائهما وما فيها من الأمطار والرياح والحر والبرد ، ولم يأت سجاع في طلوع
نجم نجم وأمارات منصب الزمان وجده » .

وقد نقل السيوطي في المزهر (ج ٢ ص ٣٦٦ ط صحيح) عن كتاب الانوار
لابن قتيبة « يقول ساجع العرب ...

وكذلك جمع ابن حذيف في تذكرة الكثير من هذا السجع . ونرجو أن يستنبط
لنا البحث والدراسة هذه الأحكام عن بطون الكتاب » .

* * *

وهذا ما حاولت القيام به عند دراسة بدايات الشعر العربي وسنعيد القول
في هذا عند الحديث عن القافية و الشعر العربي .

الباب الثاني

القافية عند العرب

— ١ —

القافية في الشعر العربي

لazمت القافية الشعر العربي منذ نشأته ، بل إن العرب عرفوا القافية قبل أن ينظموا الشعر الكمي الذي وصل إلينا . عرفوها في الأرجاز وفي مجمع الكلمات وفي الشعر النبوي القديم الذي لم يصل إلينا إلا عن طريق التقوش كما وضحتنا في كتاب بدايات الشعر العربي .

وكانت القافية في هذه الأنواع الفنية من الشعر أو الشعر ضرورة ولا شك . إذ أن الشعر النبوي لا يمكن أن يكتفى بإيقاع النبر في إحداث الموسيقى اللازم توافقها له ، ومن ثم وجب أن توفر له القافية الوحدة الموسيقية الالزمة .

وتتضمن هذه الضرورة في السجع والتلبية والرجز النبوي الذي عرف قبل الإسلام وعنها جميعاً نقل الشعر العربي الكمي القافية . وأصبحت تعد خاصية من خصائصه ، حتى أن القدماء حين يعرفون الشعر يقررون بأنه الكلام المنظوم المقفى . واستناداً إلى هذا ، يذهب قدامة بن جعفر في كتابه « نقد الشعر » إلى وجوب وجود أربعة عناصر أساسية للشعر هي اللفظ والمعنى والوزن والقافية . ويتركب عن هذه العناصر ستة تراكيب جديدة ، وهو في هذا يستثنى القافية من التركيب لأن القافية صوت فقط ولا يبقى إلا أن تجتمع بالمضمون فقط ، لأنها تعبر عن فكرة لها علاقة بفسكرة القصيدة^(١) .

* * *

وقد اهتم العرب القدماء قبل الإسلام وبعده بالقافية وعرفوا أسماءها قبل الخليل ، إذ نجد لدى الماجستي قوله :

(١) نقد الشعر من ٨

رابع أيضاً كراشكونسكي (من ٧ : وما يليها) ، كتاب أرسطوطاليس في الشعر من ٢٤٩

وَكَا وَضَعُ الْخَلِيلُ بْنُ أَحْمَدَ لِأَوْزَانَ الْقُصْبِدِ وَقَصَارَ الْأَرْجَازِ أَنَّا بَأَمْ لَمْ تَكُنْ
الْعَرْبُ تَتَعَارِفُ تَلْكَ الْأَعْارِيَضَ بِتَلْكَ الْأَلْقَابِ، وَتَلْكَ الْأَوْزَانَ بِتَلْكَ الْأَسْمَاءِ،
وَكَا ذَكَرَ الطَّوْبِيلُ وَالْبَسِطُ وَالْمَدِيدُ وَالْوَافِرُ وَالْكَامِلُ، وَأَشَاهَذَلِكَ، وَكَا ذَكَرَ
الْأَوْتَادُ وَالْأَسْبَابُ وَالْخَرْمُ وَالْزَحَافُ . وَقَدْ ذَكَرَ الْعَرْبُ فِي أَشْعَارِهِ السَّنَادُ
وَالْإِقْوَاءُ، وَالْإِكْعَاءُ، وَلَمْ أَسْعَ إِلَيْهِمْ . وَقَالُوا فِي الْقُصْبِدِ، الْرَّحْزُ وَالسَّبْعُ
وَالْمَنْطَبُ . وَذَكَرُوا حَرْفَ الرُّوْيِ وَالْقَوَافِقَ، وَقَالُوا :

هَذَا بَيْتُ، وَهَذَا مَصْرَاعُ، وَقَدْ قَالَ جِنْدُلُ الطَّمْوِيَّ حِينَ مدح شِعْرِهِ :

لَمْ أَفُوْ فِيهِنَ وَلَمْ أَسَانِدَ

وَقَالَ ذُو الْرَّمَةَ :

وَشَعْرُ أَرْقَتُ لَهُ غَرِيبَ

أَجَانِبُهُ الْمَسَانِدُ وَالْمَحَالِ

وَقَالَ أَبُو حَرَامُ الْعَكْلِيُّ :

يَوْمًا نَصَبَنَا لِتَقْوِيمِهَا

جُدُولَ الرَّيَثَيْنِ فِي الْمَرْبَأِ

يَوْمًا عَلَى الْهَا لَهَا سَبِحَهُ

بَنِيرَ السَّنَادِ وَلَا الْمُكْفَأَهُ

وَلَكِنَّ الْعَرْبَ الْقَدَمَاءَ قَبْلَ الْخَلِيلِ لَمْ يَتَكَلَّمُوا عَنِ الْقَافِيَّةِ ، إِلَّا لَأَنَّهَا وَسِيلَةٌ

تعبرية مستقلة بنفسها عن البناء العروضي للبيت . أما الخليل فهو لم يشغل نفسه بالقافية كثيراً لأنها لا تحدد ليقاع البيت . وإنما هي إضافة له ، فالعروض كان بالنسبة للخليل ليقاع مسبب لوصف مختلف البحور بالشعر العربي القديم ، ثم تطور إلى علم له قواعده وأسسه .

لم يكن الحصول على القافية أمراً ميسراً دائماً لدى الشعراء ، وكثيراً ما صرحوا بذلك في شعرهم .
فسويد بن كراع يقول ^(١) :

أَيْتُ بِأَبْوَابِ الْقَوَافِيْ كَأَنَّمَا
أَصَادِيْ بِهَا سَرْبَا من الْوَحْشِ تَرْعَا
أَكَالِثُهَا حَتَّى أَعْرَسَ بَعْدَمَا
يَكُونُ سُجِيْرَا ، أَوْ بُعْدِيْداً فَأَهْجِمَا
عَوَاصِي إِلَّا مَا جَعَلَتْ أَمَامَهَا
عَصَمَا مِنْ بَدِّيْ تَخْشِي نُحُورَا وَأَذْرُعا
أَهْبَتْ بِغُرْرِ بُدَاتِ وَرَاجَتْ
طَرِيقَا أَمْلَهِ الْقَصَانِدَ مَهِيْمَا
بَعِيدَةَ شَأْوَ لَا يَكَادَ يَرْدُهَا
لَهَا طَالِبَ حَتَّى تَكَلَّ وَتَظْلَمَا

(١) البيان والتبيين - ٢ - من ٢٤
(م - ٦ الثانية)

إذا خفت أن تروى على ردتها
وراء الترافق خشية أن تطلما
وَجَشْمِي خَوْفُ ابن عفان رَدَهَا
فَتَقْفَهَا حَوْلًا جَرِيدًا وَمِنْهَا
وقد كان في قسى عليهما زيادة
فلم أَرْ إِلَّا أَنْ أطْبِعْ وَأَسْعَا

ويعلق ابن جنى على الآيات بقوله^(١) :

« وإنما يبيت عليها خلوة بها ومراجعةه النظر فيها وقال :

أَعْدَدْتُ لِلْحَرْبِ إِلَى أَعْنَى بِهَا
فَوَافَيْتَ لَمْ أَغْنَى بِاجْتِلَابِهَا
حَتَّى إِذَا أَذْلَتْ مِنْ صَعَابِهَا
وَاسْتَوْسَقْتَ لِي صَحْتَ فِي أَعْقَابِهَا
فَهَذَا — كَاتَرَى — مَزَاوَلَةً وَمَطَالَبَةً وَاغْتَصَابَهَا وَمَعَانَةً كُلَّهَا .. »

وقال عدى بن الرفاعي العامل^(٢)

وَقَصِيْدَةُ قَدْ بَتْ أَجْمَعَهَا
حَتَّى أَفْوَمْ مِيلَهَا وَسَنَادَهَا

(١) الحسان — ٦٠ س ٣٢٦

(٢) الحسان — ٦١ س ٣٢٠

نظر المثقف في كموب قناته
حتى يقيم ثقافته من أدتها
وقال ذو الرمة^(١) :

وشعر قد سهرت له كريم * أجنبيه المساندة والحالا
والسناد من عيوب القافية وهو على ضرورب جميعها قبل الروى^(٢).
ولعل قصة ذى الرمة التي يرويها ابن جنى خير دليل على ذلك ، إذ يقول :
و كذلك الخطابة عن ذى الرمة : أنه قال : لما قال :

بيضاء في نَعْج صَفَراء فَبَرَّج
أجل حولا لا يدرى ما يقول ، إلى أن مرت به صيحة فضة قد أشربت
دمها قال :
كأنها فضة قد مسها ذهب^٣

وهذا يدل ولا شك على قدر المعاناة التي يلقاها الشاعر في سبيل الحصول على
الشطر من البيت وعلى القافية خاصة .
ولإن ما يروى عن زهير وأنه عمل سبع قصائد في سبع سنين وعن ابن أبي
فضحة قوله^(٤) :

ـ كنت أعمل القصيدة في أربعة أشهر وأحككتها في أربعة أشهر ، وأعرضها
في أربعة أشهر ، ثم أخرج بها إلى الناس ، خير دليل على هذه المعاناة ومحاجة
تغير القافية الملائمة .

(١) المصائب — ٢٦ من ١

(٢) راجح الفوافي لأبي بعلي — ١٥٢ من ٢٢٢ (٣) المصائب — ٢٢٢ من ١

ولتأمل قصة السكريت أيضًا وقد افتح قصيدة التي أولاً :

أَلَا حَيَّتْ عَنَا يَا مَدِينَا

وَثُمَّ أَقَامَ بِرَهْةٍ لَا يَدْرِي بِمَاذَا يَعْجِزُ عَلَى هَذَا الصَّدْرِ إِلَى أَنْ دَخْلَ حَمَاماً
وَسَعَ إِنْسَانًا دَخَلَهُ، فَسَلَمَ عَلَى آخَرِ فِيهِ، فَأَنْكَرَ ذَلِكَ عَلَيْهِ، فَاتَّصَرَ بَعْضُ
الْحَاضِرِينَ لَهُ فَقَالَ: وَهُلْ يَأْمُسُ بِقُولِ الْمُسْلِمِينَ، فَامْتَبَلَهَا السَّكِيتُ فَقَالَ:

وَهُلْ يَأْمُسُ بِقُولِ مُسْلِمِينَا^(١)

فَهُمْ يَعْنُونَ أَشَدَّ الْعَنَايَةِ بِشَعْرِهِمْ وَقُوَّافِيهِمْ وَكَثِيرًا مَا يَرْتَجِعُ عَلَيْهِمْ فَلَا يَسْتَطِيعُونَ
الْوَقْوَعَ عَلَى الْقَافِيَّةِ الصَّحِيحَةِ الْمُلَائِمَةِ، وَإِنْ وَقَعُوا عَلَيْهَا وَصَفُوهَا بِأَنَّهَا لَيْسَ
أَرْضِيَّةٌ وَلَيْمَاءٌ مَمَاوِيَّةٌ أَوْ مَلَائِكَيَّةٌ مُثْلُ قَوْلِ حَسَنَ بْنِ ثَابَتَ :

وَقَافِيَّةَ عَجَّتْ بِلَيْلٍ رَزِينَةٍ

تَلَقَّيَتْ مِنْ جَوَّ السَّمَاءِ نَزَوَاهَا

وَقِيلَ :

فَلَيْسَتْ لِإِنْسَى وَلَكِنْ لِلَّاَكَ

تَنْزَلَ مِنْ جَوَّ السَّمَاءِ يَصُوبُ

وَقَالَ حَسِينَ بْنُ الْحَمَامَ :

وَقَافِيَّةَ غَيْرِ إِنْسِيَّةٍ

قَرَضَتْ مِنَ الشِّعْرِ أَمْثَالَهَا

(١) المصائب — ١ - ٣٢٦

ويقول بدر بن عامر المذنب د ديوان المذنبين ق ٢ ص ٢٦٦ :

وأقد نَطَقْتُ قوافي إنسية
ولقد نَطَقْتُ قوافي التعبن

ولا همّهم بالقايفي ولعنانهم في الحصول عليها ، نجدهم يطلقونها على البيت
أو على الشعر كله .

فالنابعة يقول :

قوافي كالسلام إذا استمرت
فليس يرد مذهبها التظني

وتميم بن مقبل يقول (السان : ردی) :

وقافية مثل حِدِ الرِّدِ * * ة لم تترك لمجيب مقاولا

وشاعر الحاسة يقول :

تصبح في حُذْنِ القوافي صلابها

ولذى الرمة :

وقافية مثل السنان ناطقها

تبديد المهارى وهي باقٍ مضيدها

ولامرئ القيس :

أذود الله وافي عنِ ذيادا

زياد غلام جری جرادا

وللأشعر بالجهرة :

ساق شِمرى لهم قافية
وعالِيهم صار شُمرى دمدمة

فالقافية أصبحت تطلق — إذا — على شعر المجاه خاصة ، ويوضح هذا
في أبيات الأغافى :

فأصبحت أرميكم بكل غريبة
تجدد الليلى عارها وتزيدها
قوافِ كشام الوجه باق حبارها
إذا أرسلت لم يثن يوما شرودها
يُوافي بها الركبان في كل موسم
ويحلو بأفواه الرواق نشيدها
ويجمع جولد تسير أبياتا أخرى تفيد هذا المعنى أيضا مثل :

خصيتك يا ابن حمزة بالقوافِ
كما يُشخص من العَلَقِ العمَارِ^(١)
ومثل ما ورد بالسان في مادة (وتر) :
وقافية حذاء سهل رويها
كسرد الصناع ليس فيها تواتر

(١) اللسان مادة حلق — من ١٠٢ ، جولد تسير من ١٠٢

ومثل قول ابن ميادة بالاغانى :

أَغْرَنِزِمِي مَيَادَ اللَّقَوافِ

واستمعيهن ولا تخافي

ستجدين ابنك ذا قذاف

ونجد أيضًا لدى ابن همام :

هُمْزَتَك بِقَافِيَة

كَهْمَزَةِ ضَيْفِمِ يَعْمَى عَرِيشَا

ولهذا كان العرب يحذرلن من ميس الشعر ومن شدة وقع اللسان ومن بقاء
أثره على المدوح والهجو^(١). وقد جمع الملاحظ بعض أقوال الشعراء في التحذير
من ميس الشعر . مثل قول أمرىء القيس :

وَلَوْ عَنْ نَشَأَا غَيْرَهُ جَاءَنَّى * * وجُرْحُ اللَّسَانِ كَجُرْحِ الْبَدِ

وقال طرفه :

بِحَسَامِ سِيفِكَ أَوْ لَسَانِكَ وَالْكَلْمَ الأَصِيلِ كَأَرْغَبِ الْكَلِمِ

وقال طرفه أيضًا :

رَأَيْتَ اللَّقَوافِ يَتَلَبَّعُنَ مَوَالِجاً * * تَضَاقُّ عَنْهَا أَنْ تَوَلَّهَا الْأَبْرِ

وقال الأنسطل :

حتى أفرزوا وهم مني على مرضض * * والقول ينفذ ما لا تنفذُ الابر
ومن ثم كانوا يعنون أشد العناية بالقافية ، وكانوا يقدمون الشاعر الذي
يسعد الإتيان بها . فتقراً عن أبي حاتم سهل بن محمد بن عثمان السجزي
الحسناني (ت ٢٤٨) قول ابن دريد (ت ٣٢١) .

قال :

وأخبرني الأصمى قبل هذا أن أهل الكروفة لا يقدمون على الأعنى أحداً .

قال :

وكان خلف لا يقدم عليه أحداً . قال أبو حاتم لازمه قد قال في كل عروض
وركب كل قافية^(١) .

وعن النقاد بارشاد الشاعر إلى كيفية اختيار القافية الملائمة والوقت المناسب
لتصيدهما فقرأ أبي هلال العسكري قوله لبشر بن المعتمر منه^(٢) :

وإذا أردت أن تعمل شعراً فاحضر المعانى التى ت يريد نظمها فذكرك .
واحضرها على قلبك ، واطلب لها وزنا ، يتأتى فيه لميرادها قافية يحتملها ، فلن
المعانى ما تتمكن من نظمها في قافية ، ولا تتمكن منه في أخرى ، أو تسكون في هذه
أقرب طريقة وأيسر كلفة منه في تلك ، ولأن تعلو السكلام فتأخذه من فوق
فيجيء سلساً سهلاً ذا طلاوة ورونق خير من أن يعلوك فيجيء كرآ جلا ،
ومتعجداً جلفاً .

(١) كتاب فنولة الشعراء ، رواية أبي دريد عن أبي حاتم عن الأصمى - تحقيق محمد
تورى / دار الكتاب الجديد - ١٩٧١/١٣٨٩

(٢) كتاب الصناعتين - ص ٤٥ - ط ١٩٥٢ / الحبى - تحقيق على البجاوى ومحمد
أبو الفضل ابراهيم .

وبيين ابن جنى عنائهم بالقافية بقوله (١) :

«ألا ترى أن العناية في الشعر إنما هو بالقوافي لأنها المقاطع ، وفي السجع كمثل ذلك . نعم ، وأآخر السجعه والقافية أشرف عندم من أولها و العناية بها أمس والخشيد عليها أوف وأهم . وكذلك كلما تطرف الحرف في القافية ازدادوا عناء به ومحافظة على حكمه .»

ولهذا كثرت النصائح في كيفية تحبير القافية وتجنب القافية النافرة التي لا تتلامم والموضح الذي أكررها عليه الشاعر .

فيقول بشر ابن المعتمر أهنا :

«فإن كانت المنزلة الأولى (أى أن يكون لفظك رشيقاً ، عذباً ونثماً سهلاً ، ويكون معناك ظاهراً مكتشفاً وقريباً معروفاً ، لا توانيك ولا تعترفك ، ولا تسعن لك عند أول نظرك وفي أول تكلفك ، وتتجدد اللحظة لم تقع مواقعها ، ولم تصر إلى قرارها وإلى حقها من أماكنها المقسمة لها ، والقافية لم تحل في مراكزها وفي نصابها ولم تتصل بشكلها ، وكانت قلقة في مكانها نافرة من موضعها ، فلا تذكرها على اختصار الأماكن والنزول في غير أوطنها ، فإنك إذا لم تتعاط قرض الشهر الموزون ، ولم تتكلف ولم تكن حاذقاً مطبوعاً ولا عيناً لسانك بصيراً بما عليك أو مالك عابك من أنت أقل عيباً منه ، ورأى من هو دونك أنه فوقك» (٢) .»

ويقول محمد بن أحمد بن طباطبا الطوى في نفس المعنى :

«فإذا أراد الشاعر بناء قصيدة يخض المعنى الذي يريد بناء الشعر عليه في فكره

(١) الحصائر - ٦ - من ٨٤

(٢) البيان والتبيين - ٦ - من ١٢٧

نثراً ، وأعدّ له ما يلبيه إيمانه من الألفاظ التي تطابقه ، والقوافي التي توافقه ، والوزن الذي يسلس له القول عليه . فإذا اتفق له بيت يشاكلا كل المعنى الذي يرومده أنتهيه ، وأعمل ذكره في شغل القوافي بما تقتضيه من المعانى على غير تنسيق للشعر وترتيب لفونون القول فيه ، بل يعلق كل بيت يتفق له نظمه ، على تفاوت ما يبيه وبين ما قبله . فإذا كملت له المعانى ، وكثرت الآيات وفق بينها بأيات تكون نظاما لها وسلكا جاماً لما تشتت منها ، ثم يتأمل ما قد أداء إليه طبعه ونتيجة ذكره، فيستقصى انتقاده ويرم ما واهي منه ، ويبدل بكل لفظة مستكرها لفظة سهلة نقية، وإن اتفقت له قافية فيشغلها في معنى من المعانى ، واتفاق له معنى آخر مضاد للمعنى الأول ، وكانت تلك القافية أوقع في المعنى الثاني منها في المعنى الأول ، نقلها إلى المعنىختار الذى هو أحسن وأبطل ذلك البيت أو تغضن بعضه ، وطلب لمناه قافية تشاكله ، ويكون كالنساج الحاذق الذى يغوف وشيه بأحسن التقويف ويؤديه وينيه ، ولا يهمل شيئاً منه فيشيئه ، وكالنقاش الرقيق الذى يضع الأصباغ في أحسن التمايز نفسه ، ويشيع كل صبغ منها حتى يتضاعف حسنه في العيان ، وكتابات الجوهر الذى يؤلف بين النفيض منها والثمين الرائق ، ولا يشين عقوده ، لأن يغاوت بين جواهرها في نظمها وتنسيتها^(١) .

فالقاد بضمهم هذا إنما يحاولون التيسير على الشعراء وتعاونهم في كيفية اختيار قوافيهم وتجنب التافر منها . بل إن اللغويين أنفسهم الذين وضعوا المعجمات اللغوية جاعلين أو آخر الكلمات أبواباً أو أئمها فهم لا إنما يقدمون للشعراء خدمة تيسر عليهم الحصول على القافية وتقديم لهم كافة الكلمات التي يمكن أن يتغيروا منها قوافيهم .

(١) عيار الشعر - تحقيق: الماحرى . ومحذ زغابول سلام - ط التجارية ١٩٥٦

وأول من حنف معجماً بهذه الكيفية صاحب الصلاح أبو نصر اسماعيل ابن حاد الجوهري (ت ٣٩٨هـ) فقد وضع كتاب الصلاح وسماه «تاج اللغة وصلاح العربية»، وجعل القاعدة في ترتيب الألفاظ على أواخر الكلام.

يقول جورجى زيدان :

«ولهذا الترتيبفائدة عند الشعراء في طلب القوافي»^(١)

وقد تبعه في هذا بعض أصحاب المجمعات اللغوية مثل ابن منظور (ت ٦٣٠هـ) صاحب لسان العرب، كما حنف الصاغافى معجاته الثلاث بنفس الطريقة، تبعها في معجم العباب الراخراخ واللباب الفاخر، ومعجم البحرين في اللغة، وكذا في التكملة والذيل والصلة. وجاء الفيروز بادى (ت ٨١٧هـ) فحنف أشهر معجم في العربية المعروف بالقاموس المحيط منتهجا نفس الطريقة. وتبعه شراح القاموس مثل مرتضى الزيدى (١٢٠٥هـ)، ومثل أحمد فارس الشدياق (ت ١٨٨٧م) صاحب الملاسون على القاموس.

وقد عنى المحدثون بالحديث عن القافية وأهميتها. فتجد دكتور طه حسين يلاحظ ^{نبو} «القافية عند وضاح اليماني في قصيدة التي يقول فيها :

طرب الفؤاد لطيف روضة غاشي
والقوم بين أباطع وعشاشِ
أني اهتديت دون أرضيك سبسب
قرُّ وحزنُ ف دجي ورشاش

(١) تاريخ آداب اللغة العربية - ٢ - م ٦٢٠

قالت تَكَالِيفُ الْمُحِبِّ كلفتها
 إِنَّ الْمُحِبَّ إِذَا أَخْيَفَ لَمَاشِي
 أَدْعُوكَ رَوْمَةَ رَحْبَ وَاسْمَكَ غَيْرُهُ
 شَفَقًا وَاخْشِي أَنْ يَشِي بِكَ وَاسِي

فيعلق عليها قائلاً :

«وأما القافية فقد لاحظت من غير شك مطلع القصيدة التي يقول فيه طرب
 الفؤاد لطيف رومنة غاشي، وما أحسبك في حاجة إلى أن أنبئك إلى موضع (غاشي)
 إن العسر والمرج وفطنت إلى قوله (وأخشى أن يشى بك واسى) دون نصب
 الفعل ، وفطنت إلى غير ذلك مما تشتمل عليه القصيدة من مهمل اللفظ وردية
 القافية» (١).

ودكتور طه حسين حين ينقد قصائد الملاح التائهة لملي محمود طه ، لا ينسى
 أبداً الحديث عن قوافيه فيقول :

«ولكنه يحرص على الوزن أكثر مما يحرص عليها في القافية ، وأظنه يسى
 في القافية كثيراً . وليس يعني أن يجد له عذرآ عند أصحاب القوافي ، أو لا يجد
 ولكن الذي يعني أن القوافي يجب أن تلائم السمع ، وما أظن أن هاتين القافيةين
 تأتلفان لمسكان الواء الساكنة من إحداهما ، والباء الساكنة من الأخرى وانتظر
 إلى هذين اليتين :

رُوحُك فِي رُوْحِي تَبَثُّ الْحَيَاةَ
 نَزَلت دِينِيَّاً عَلَى نُورِهَا

فَانْ جَفَّاهَا ذَاتُ يَوْمِ سَنَامٍ

لَادْتُ بِلَيْلِ الْمَوْتِ فِي قَبْرِهَا^(١)

وبسبب هذه الصعوبة التي يلقاها الشاعر في الحصول على القافية بالرغم من التيسيرات التي يقدمها له اللغويون بمجاهاتهم والنصائح التي افتتح النقاد والبلاغيون في عرضها عليه ، بالرغم من هذا ثار الشعراه منذ القدم على القافية وكانت لهم محاولات شتى على مختلف العصور للتحرر من قيودها .

وهذا ما ستتناوله فيما يلي .

القاافية عند القدماء

١ - موسيقى القافية والدلالة المعنوية :

تبنيه القدماء إلى الآثر الموسيقى الذي تحدده القافية وإلى ضرورة ارتباط موسيقاها هذه بدلالة التصييّدة معنى ومبني ارتباط موسيقا الشعر الملحن بمعناه والغرض الذي ينظم فيه . ومن ثم نجد يشر بن المعتمر ينصح الشاعر بقوله :

«إذا أردت أن تعمل شعراً فاحضر المعانى التي تريده نظمها فذكرك وأحضرها على قلبك واطلب لها وزناً يتأقى فيه ليرادها وفافية يحتملها ، فلن المعانى ما تتمكن من نظمها في قافية ولا تتمكن منه في أخرى ، أو تكون في هذه أقرب طریقاً وأيسر كلفة منه في تلك ، ولأن تعلو الكلام فتأخذه من فوق فيجيء سلساً سلماً ذا طلاوة ورونق ، خير من أن يعلو فيجيء كرأباً ، ومتجمعاً جلعاً^(١) ، فالقوافي إذاً يحب أن تتفق والغرض الذي ينظم فيه الشاعر ، وقد تصلح قافية في موضع ولا تصلح لموضع آخر .

وقد تنبه الأستاذ إمیل البستانی أيضاً إلى ذلك في مقدمته لترجمة الإیاذة^(٢) إذ يقول .

«وقوافي الشعر كبحوره يجود ببعضها في موضع ويفضله غيره في موضع آخر وحسبك دليلاً على ذلك أن جميع قراء الشعر يطربون لبعض القوافي دون بعض وإذا نظم شاعر واحد قصيدةتين على بعض واحد يمعنى واحد ونفس واحد ، فلا

(١) كتاب الصناعتين — س ١٤٥

(٢) من ٩٠

ريب أن القافية الغناء تميل بالسامع إلى اختيارها على اختها ، ولا ريب في أن اختيار فافية القصيدة أبعد مثلاً من اختيار بحثها بنسبة ما يربو عدد القوافي على عدد البحور ، والمرجع في ذلك إلى سلامة الذوق وغزارة المادة ، فالقريحة الجيدة في غنى عن أصول توضع لها بهذا المعنى ، لو فرضنا أن من الممكن وضع مثل هذه الأصول ، فهي من نفسها تقع على القافية والبحر بلا جهد ولا تردد ... والشعر كالنغم الموسيقى والقافية رسته أو قواره فيثنا جاد النغم وتناسق إلى منتهاه حسن وقعه في الأذن والشرح له الصدر ، وطربت له النفس ، لكل نغم أطرب أرباب الصناعة وذوى الأذن السعادة فهو الحسن . وهكذا الشعر فلا يحسن وفمه في فنون قرائته وسامعيه ما لم يكن جيداً ، وقد يستهان بالمعنى البليغ لضعف قافته أو وقوعها في غير موقعها^(١) .

أى أن ضرورة موافقة القافية بكونها صوتاً لغرياً يمكن أن يصير نفماً موسيقياً عند الشاعر المجيد يستطيع أن يعبر به عما يريد فيساوق لفظه معناه أمر لم يخف عن القدماء والمحدثين .

بل إن شيخنا أبا العلاء المرى يذهب إلى أبعد من ذلك ، فيقسم القوافي إلى ثلاثة أقسام :

(أ) الدليل : وهي ما كثر على الألسن ، وهي عليه في القديم والحديث .

(ب) النفس : ما هو أقل استعمالاً من غيره كالجيم والزاي ونحو ذلك .

(ج) الخوش : وهو الراقي تهجر فلا تستعمل . وهو يمثل لهذا بقول الشاعر:

كأنى لم أركب جواداً للذلة
ولم أتبطن كاعباً زانها الخجلُ

(١) راجع أحد آياتي : أصول النقد الأدبي - س ٤٤٥

مبينا أنه لا يعلم أى شعر لدى الجماهرين جاء في الطويل الأول مقيداً كما لا يوجد في دواوين الفحول من أهل الإسلام شيء منه^(١).

فالقافية الواحدة لا تصلح أن تاتي ل بكل غرض ، كما أن ثمة قرواف أكثر وروداً ودورانا على ألسن الشعراء من غيرها ، على حين أن البعض منها مهجور غير مطروق ، حوشى ينفر منها الشاعر والسامع .

والقوافي للشاعر كالموسيقا للملحن يعرف بها وتدل عليه ، فضلاً عن أنها قد تصير جزءاً من شعره فلا يتمحول عنها لنيدراها . وما أذكى الملحوظة التي لا أحظها الشيخ أبو العلاء حينما بين القرواف والأبخر التي نظم فيها أمرؤ القيس والبحترى .

٣ - براءة النظم والقافية :

بالرغم من القيود التي تختتمها القافية على الشاعر ، وبالرغم من أن الكثرين من الشعراء قد صرحو بمعاناتهم في البحث عن القافية المناسبة عند النظم ، إلا أننا نجد أن ثمة محاولات كثيرة ظهرت لتدلل على براءة الشاعر في النظم ولا ظهار قدرته على الإتيان بما لا تلزمها القافية به اقتداراً منه وتدليلاً على طول باعه ومعرفته باللغة وتمكنه من القافية .

وقد عرفت هذه المحاولات لدى الشعراء^(٢) . قبل أن ينظم أبو العلاء قصائده في لزوم ما لا يلزم . بل إنها نشأت بالعصر الجاهلي أيضاً ، فنجد الشفري يلتزم في قصيدة التي مطلعها :

أَرَى أُمّ عُمُرُ أَزْمَعَتْ فَاسْتَقْلَتْ

وَمَا وَدَعْتْ جِيرَانَهَا إِذْ تَوَلَّتْ

(١) راجع الزووميات (المقدمة) .

(٢) راجع سليم الجندي - ٢ - من ١١٣٨ - ١١٥٢

اللام قبل الناء وإن لم يتزمنها إلا في خمسة عشر يبناً من هذه القصيدة :
كما التزم النائفة في قصيدةه التي مطلعها :

عَرَفْتُ مُنَازِلاً بِمُرِيَّتَاتِ

فَأَعْلَى الْجِزْمِ لِلْحَيِّ الْمُبِينَ

والنرم الياء قبل النون في أبيات القصيدة كلها ، وعددتها ثلاثة وعشرون يبناً .
كذلك رويت للأعشى قصيدة مطلعها :

إِفْدَى لَبْنِ ذُهْلِ بْنِ شَبَّابِ نَاقِي

وَرَأَكَبُهَا يَوْمَ الْقِتَاءِ وَقَتَلَ

التزم فيها اللام قبل الناء في الأبيات السبعة التي وردت منها في ديوانه
المطبوع (ص ٣٤) .

ورويت لعمرو بن معد يكرب أبيات يقول فيها :

وَلَمَا رَأَيْتَ الْخَيْلَ زَوْرَآ كَأْنَاهَا

جَدَارَلَ زَذَعَ أَزْسِلَتْ فَاسِطِرَتْ

يلترم فيها الراء قبل الناء .

كما نسب القاتل في أمالله ج ١ / ص ٨١ أحد عشر يبناً إلى سليم بن دريمة
التزم فيها اللام قبل الناء ومطلعها :

حَلَّتْ تُمَاضِرُ غُرْبَةَ فَاحْتَلَتْ

فَلْجَاجَا وَأَهْلُكَ بِالْلَّوِي فَالْحِلْطَةِ

(٢٠ — الثانية)

وقد نسبها الأصمى إلى علبه
كما نجد من يلتزم بالحرف السابق لكاف الخطاب سواء أكانت تذكرنا
أم تأنيتنا ، مثل قول أبي الاسود :

زُهيرُ بن مسعود أَحَقُّ بِمَا أَتَى
وَأَنْتَ بِمَا تَأْتَى حَقِيقٌ بِذَالِكَا
وَخَيْرٌ مَّنْ كُنْتُ أَرْسَلْتُ إِنَّمَا
أَخْذَتُ كِتَابِي مُعْرِضاً بِشَمَائِلِكَا
وإن كانوا يأتون بها بغير كاف الخطاب مثل (هالك وبارك) .

وفي العصر الاموي نجد هنا أيضا لدى الكثرين من الشعراء ، فقد التزم
جحيل بن معمر الياء قبل اللام في قصيده :

أَنْخَتُ جَدِيلًا عَنْدَ بَذَنَةَ لَيْلَةَ
وَيَوْمًا أَطَالَ اللَّهُ رَغْمَ جَدِيلٍ
كذلك فعل عبد الله بن الدمينة في التزام الياء قبل حرف الروى بسبعة أبيات
في قصيده التي مطلعها :

وإِذَا عَبَتِ عَلَى بَتْ كَانِي
بِاللَّيْلِ مُسْتَحِرٌ الْفَوَادِ سَلِيمٌ
و باقى عشر بيتا من قصيده :
سقى اللَّهُ الدَّوَافِعَ مِنْ حَنَفَيرٍ
وَمَا يُعْنِيْنِي مِنْكَ وَإِنْ سُقِيْنَا

كما يلزم اللام قبل كاف الخطاب في تسمة عشر بيتاً مطلعها :

ِقُفْيَ يَا أَمِيمَ الْقَلْبِ تَقْضِي لِبَائَةَ
وَنَشَكُ الْهَوَى ثُمَّ افْعَلِي مَا بَدَا لَكَ

ولأن كان أدق في البيت الثاني بقوله (دارك) فلم يلزم اللام.

وكذلك نجد من يأتى مع تاء الغائب بحرف يلزم به مثل قول محمد بن سعيد السكري :

سَأَشْكُرُ عَمْرًا إِنْ تَرَأَخْتَ مَنْيَقِي
أَبَادِي لَمْ تُمْنَنْ وَإِنْ هِيَ جَلَّتْ
فَتَّيْ غَيْرَ مَعْجُوبِ الْغَنِيِّ عَنْ صَدِيقِهِ
وَلَا مُظْهِرُ الشَّكُورِيِّ إِذَا التَّمَثُلُ زَلَّ
رَأَى خَلَّتِي مِنْ حَيْثُ يَخْفَى مَكَانُهَا

فـكانت قد ذكرت عينيه حتى تجلّت^(١)

وقد نظم كثير عزّة أيضاً قصيدة التزم فيها اللام قبل تاء الغائب ومطلعها :

خَلِيلٌ هَذَا رَبِيعٌ هَرَبَّةٌ فَاعْقَلَادٌ
قَلُوصِيكَمَا ثُمَّ ابْكِيَا حَيْثُ حَلَّتِ

(١) راجع ما ورد لدى سليم الجندي : - ٢ - س ١١٤١ في نسبة هذه الأيات
الآخرين .

أما في العصر العباسي فقد أكثر الشعراء من التزام مالا يلزم وإن كان أكثره في المثنىات والمقطمات . فنجد لدى البحترى تسعة أبيات يتلزم فيها اليوم قبل الليل وأولها :

إذا شئت فاندبني إلى الرَّاح وانهني
إلى الشرب من ذي خلة ونديم
كما التزم الواو قبل اليوم في اثنين وأربعين بيتاً أو لها :
لنا أبداً بثُ ثُمانية في أروى
وحزوى وكم أدتتك من لوعة حزوى

وليس يلزم ذلك إن كانت اليوم روايا^(١) كما يقول أبو العلاء .
وقد عرف ابن الرومي بكثرة لزومه لما لا يلزم وبدا لديه هذا الالتزام بصورة واضحة أطول نفسه وكثرة عدد أبيات قصائده . ففي قصيدة التي مطلعها :

شاب رأسي ولات حينَ مشيب
وعجيبُ الزمانِ غيرِ عجيبٍ
التزم اليوم قبل اليوم في أبيات القصيدة كلها وعددها مائة وستة عشر بيتاً ، كما التزم
الواو قبل اليوم أيضاً في قصيدة التي مطلعها .
سَيِّدِي أَنْتَ شَاخْصٌ مَصْحُوبٌ
وَضِيَّاعِي إِلَيْكُمْ مَنْسُوبٌ

(١) راجع الزويميات : س ٤١ ، سليم الجندي - ٢ س ١٤٣

وعدد أبياتها مائة وواحد وخمسون بيتاً . بل إننا نجده يلتزم أحياناً حرفين
قبل حرف الروى ، فيلتزم الناء قبل الألف والممزة في ثمانية أبيات أو لها :

سَبَقْتُ نِعْمَةً وَدَامَ صَفَاءُ
وَوَاقَ الْحَسَادِثُ الْأَكْفَاءُ

ولأن كان أحياناً لا يلتزم بالحرفين بل يعدل عن الحرف السابق للألف فنأتي
بغيره مثلاً فعل في قصيدة التي مطلعها :

لَا اسْتَزِيدُ لِتَّاصِمِ
مِنْ رَبِّهِ غَيْرَ الْبَقَاءِ

لإذ يجيء بعد البيت العاشر بالفاء بدلاً من القاف .

يقول ابن رشيق القير沃اني (ت ٤٥٦ هـ) (١) .

« وكان ابن الرومي خاصه من بين الشعراء يلتزم ما لا يلزم في القافية ، حتى
أنه كان لا يتعجب بين الواو والباء في أكثر شعره قدرة على الشعر واتساعاً فيه » .

ومن ثم فاننا نرى أن أبا العلام لم يتبع هذا النوع من البديع ابتداعاً بل
سبق إليه . وإنما فضلاته في هذا الالتزام به ، والتوفير على النظم فيه ، والإكثار من
القيود التي يمحض نفسه بها .

يقول سليم الجندي (٢ / ص ١١٤) :

« تم جاه أبو العلام ، فالالتزام هذا الإعنة ، كما التزم كثيراً من التشديد

(١) ابن رشيق / المحدث س ١٦٠ - (ط دار الجليل ١٩٧٢) تحقيق عيسى الفرين عبد الحميد

والتنسيق في كل ضرب من ضروب حياته . وهو أكثر الشعراء التزاماً في هذا النوع ، وليس في شعراء العربية عامة من نظم ديواناً يحتوى على أحد عشر ألف بيت والتزم في جهتها ما لا يلزم غيره . وفيه قصائد يبلغ عدد أبياتها أكثر من تسعين بيتاً . وابن الرومي أولى بأبيات أكثر من هذا ، إلا أنه التزم فيها حرف الردف كما رأيت ، :

فأبو العلاء إذ يكثُر من القيد والزووميات ويراعيها دائمًا في شعره ، فأحياناً يتلزم حرف واحداً ، وأحياناً أخرى يتلزم حرفين ، وطوراً يتلزم ثلاثة أحرف وطوراً آخر يتلزم أربعة أو خمسة أحرف (١) .
يتلزم الحرف فيقول :

أَرْوَاحُنَا مَعْنَا وَلَيْسَ لَنَا بِهَا

عِلْمٌ فَكَيْفَ إِذَا حَوَّتْهَا الْأَقْبَرُ

فيأتي بالباء دائمًا قبل الراء في القصيدة

ويلتزم الحرفين فيقول :

مَنْ يُوقَ لَا يُكَلِّمُ وَإِنْ عَمَدَتْ لَهُ

نَبْلَةٌ تُقَادِرُ جِسْمَةً كَالْقُنْقُنِ

فيأتي بالنون والفاء قبل الدال في القصيدة كلها .

ويلتزم ثلاثة أحرف فيقول :

كُلُّ وَاشْرَبُ ، النَّاسُ عَلَى خِبْرَةٍ

فَهُمْ يَمْرُونَ وَلَا يَعْذَبُونَ

(١) راجع اللزووميات وسلیم الجندي في نفس الموضع .

آتيا بالذال والباء والواو قبل الفون .

ويلتزم أربعة أحرف فيقول :

إذا دَارَتِ الْكَلْسُ فِي دَارِهِم

فقد دَرَلَ الدِّينُ عَنْ دَارِهِم

مضيقاً على نفسه بالإيتان بالذال والألف والراء والهاء قبل حرف الروى

فِي الْقَصِيدَةِ كُلُّهَا .

ويلتزم خمسة أحرف فيقول :

يَا أُمَّةَ فِي التُّرْبِ هَامِدَةَ

تَجَازُوازُ اللَّهِ عَنْ سَرَائِرِكُمْ

ملترما الإعنةات في الإيتان بالراء والألف والمهمزة والراء الثانية والكاف قبل حرف الروى في كافة الآيات . وهذا لم يتأت لأحد قبله ولا بعده^(١) فضلاً عن أن ديوانه ينتظم حروف المعجم كلها مثلاً في مقدمته بمعرفته بعلم الفافية فنجد كفر حروفها وحركاتها وعيوبها . وقد رتب نظمه على مائة وثلاثة عشر فصلاً وجعل لكل حرف من حروف المجام عدا الألف - أربعة فصول وفقاً لحالات الروى ضمها وفتحها وكسرها أو دون حركة (أى بالسكون) ، جاعلاً للألف فصلاً واحداً

(١) هذا ما أعمله إلا أني وجدت لدى مصطفى صادق الرافقي بتاريخ آداب العرب ٣ - من ٣٧٧ أن عبد العزيز بن ناشر حمزة قصده أيماناً . يقول الرافقي : « ولم تعرف بعد المرئ من تكلف تأليفاً مستقلأً في زراعة ما لا يلزم ، إلا ما وقفت عليه في ترجمة عبد العزيز ابن قاضي حمزة من فوات الوفيات ؛ وقد توفي سنة ٦٦٢ هـ فقد قال فيه الشيخ صلاح الدين الصقلي : « لا أعرف في شعراء الشام بعد الحسينية من قظم أحسن منه أو لا أجزل ولا أقصى ولا أحسن ولا أكثر ، فإن له في زراعة ما لا يلزم مجلداً كبيراً » .

إذ أنها لا تأتي إلا ساكنة . وبها تتم فصول الكتاب مائة وثلاثة عشر ، لأن المروف غيرها ثمانية وعشرون حرفاً لكل أربعة فصول . ابتدأ كتابه بالمحنة بفصولها الأربع مثنياً بالألف ولما فصل واحد واتى بعدهما بالباء وسائر حروف المجامع على الترتيب جاعلاً لكل فصولاً أربعة . وقد احترس عند فصل الآلف بقوله :

، هذا الفصل يتحمل وجين ، أحدهما : أن يكون على ما رتب ، والآخر :

أن يكون الرومي ما قبل الآلف ، ويكون الآلف وصلاً^(١).

ويسليق سليم الجندي^(٢) على ذلك بقوله :

« وهذا صحيح ، إلا أننا إذا جعلنا الرومي ما قبل الآلف ، لم يبق في الأبيات لزوم ما لا يلزم قبل الحرف الذي قبل الآلف حرفاً آخر في جميع أبياته بل جاء فيها مثل قوله :

فَضَى اللَّهُ أَنَّ الْأَدْمِيَ مُعَذَّبٌ
إِلَى أَنْ يَقُولَ الْمَالُومُونَ بِهِ قَفَّى
فَهَنَئْتُ وَلَاهَ الْمَيِّتِ يَوْمَ رَحِيلِهِ
أَصَابُوا تُرَاثًا وَاسْتَرَاحَ الْذِي مَضَى

فإذاً إذا جعلنا الآلف وصلاً ، والضاد التي قبلها روايا ، لم يبق في البيتين لزوم ما لا يلزم ، لأن الحرف الذي قبل الضاد في البيت الأول قاف ، وفي الثاني ميم . فتأمل .

(١) اللزومنيات وسلام الجندي .

(٢) سليم الجندي : ٢ - ١١٧٤ م

وقد التزم أبو العلاء في لزومياته بما لم ينبه عليه وإن كان لم ينفع عن بعض المحدودين، إذ يرى دكتور عبد الوهاب عزام^(١) أنه التزم بدوائر الخليل على نفس ترتيب الخليل لها.

ينقل سليم الجندي عنه فيقول :

« وزعم بعض المعاصرين أن أبي العلاء رتب الكتاب ترتيباً آخر ولم ينبه له، وذلك أنه يجعل الأوزان في كل فصل مرتبة على ترتيب الدواوين والأبغر عند العروضيين ومراده بذلك أن أبي العلاء إذا نظم في الحرف المتحرك بالضم مثلاً أبياناً من أيحر متعددة ، فإنه يرتب الأبيات في كتابه على حسب ترتيبها في دواوين العروض ، فيذكر الطويل أولاً ، ثم البسيط ، ثم الواقر ، فالكامل ، فالدرج ، فالرمل إلى آخر البحور »^(٢).

ولكن الجندي يشكك في صحة هذه الملاحوظة فيقول :

« ويظهر للتأمل في (لزوم ما لا يلزم) أن هذا الترتيب لم يتزمه أبو العلاء في جميع كتابه ، ولو التزمه لنبه له ، وإنما وقع كثيراً في بعض الفصول »^(٣) .
ثم يقوم بالتدليل على صحة اعتراضه بما ورد باللزوميات خالفاً ترتيب دواوين العروض .

وعلى أيّ فاعتراض سليم الجندي على ما جاء به دكتور عبد الوهاب عزام لا ينفي أن التزام أبي العلاء بترتيب الدواوين العروضية ينتظم أغلب اللزوميات ولم ينبع عن ذلك إلا الموضع التي نبه إليها سليم الجندي . وهي تكاد تعدد على أصابع اليدين »^(٤).

(١) كلمة ألقاها في المهرجان الأنثى لأبي العلاء من ٢٥٢ من المهرجان الأنثى في المجمع العلمي في دمشق .

(٢) سليم الجندي : - ٢ من ١٤٨

(٣) راجع سليم الجندي : - ٢ من ١٤٩ - ١١٥٠

٣ - علماء البلاغة والقافية :

وقد عنى علماء البلاغة فيها عنرا بدراسة الألوان البلاغية التي تنشأ عن القافية حينما يضاعف الشاعر من موسيقى البيت الداخلية ، فيأتي بالالفاظ المسجوعة أو يوازن بين مصraig البيت وجزاؤه أو يكرر النون أو يوضع المعنى بما يزيده جالاً وينبئ بالقافية .

وقد عدد أبو هلال العسكري (١) كثيراً من هذه المحاولات فذكر الترصيع والتشطير والمحاورة والتعطف والإيغال والتوصيم ورد الإعجاز على الصدور والتطريز .

١ - فالترصيع من قوله : رصعت العقد ، إذا فصلته .

وهو أن يكون حشو البيت مسجوعاً . ومثاله قول أمير القيس :

سَلِيمُ الشَّظْلِيْ عَبْلُ الشَّوَّى شَنِيجُ النَّسَاء

لَهُ حَجَبَاتٌ مَشْرِفَاتٌ عَلَى الْفَالِ (٢)

وقوله أيضاً :

فَتَوَرُّ الْقِيَامِ قَطِيعُ الْكَلَامِ

مَتَفَتَّثٌ عَنْ ذِي غَرُوبٍ خَيْرٌ

وقول أوس بن حبیر :

جُشَا حَنَاجِرُهَا ، عَلَمَا مَشَافِرُهَا

تَسْتَقِنَّ أَوْلَادُهَا فِي قَرْقِرِ صَاحِي (٣)

(١) كتاب الصناعتين .

(٢) الشظلي : عظم لازق بالذراع . والشوى : اليسان والرجلان ، والنسا : عرق في الفخذ ، والحجبات : رؤوس عظام اليدين . والمالى : اللحم على الورك .

(٣) العش : جم أجنش ، وهو المليط الصوت . واللم : جم أعلم وهو المشقوف الشفة العليا

وقول الفرج بن توب :

طَوِيلُ الدَّرَاعِ قَصِيرُ الْكَرَاعِ
بِوَاشِكٍ بِالسَّبِيبِ الْأَغْبَرِ

وقول الأفوه الأودي :

سُودُ خَدَائِرُهَا بُلْجُ مَحَاجِرُهَا
كَانَ أَطْرَافَهَا لَمَ اجْتَلَ الطَّنْفَ^(١)

وقول العجيج السلوى :

حُمُّ الذَّرِي مَرْسَلَةٌ مِنْهَا الْعَرَى

وقول الخنساء :

خَامِي الْحَقِيقَةِ، مُحَمَّدُ الْخَلِيقَةِ مِنْهُ
دَى الطَّرِيقَةِ، نَفَاعُ وَضَرَارُ
جَوَابُ فَاضِيهِ، جَزَارُ نَاهِيهِ
عَقَادُ أُلْوِيهِ، لِلْخَيْلِ جَرَارُ

وقول أبي صخر المهنلي :

وَتَلَكَ هِيكَلَةُ خَرْوَدُ مُبْتَلَةُ

صَفَرَاءُ رَعِيلَةُ فِي مَنْصَبِ سَنَرِ^(٢)

(١) الطَّنْفُ : الستور .

(٢) الْخَرْوَدُ ، الشَّابَةُ . وَالْمُبْتَلَةُ الْمَنْقَقُ .

وقول أبي المثل :

حَامِيُ الْحَقِيقَةِ، نَسَّالُ الْوَدِيقَةَ مِنْ

تَاقُ الْوَسِيقَةِ لَا نِكْسٌ وَلَا وَانٌ^(١)

وقول ابن الرومي :

حُوراءُ فِي وَطَافِ قَنْوَاهُ فِي ذَلَفِ

أَفَاءَ فِي هَيَّفِ، هَجْرَاهُ فِي قَبِ^(٢)

ويستحسن أبو هلال العسكري الترصيع إذا اتفق في موضع أو موضعين من القصيدة ، أما إذا كثُر وتوالي فهو تكلف وتعسف عنده وليس من تأليف البلقاء ونظم الفصحاء^(٣) .

بـ والتشطير هو توازن المصاعين والجزأين وتعادل أقسامهما مع قيام كل واحد منها بنفسه ، واستثنائه عن صاحبه . ويدرك أبو هلال مثلاً لذلك قول أوس بن حجر .

فَتُحَمَّدُ كُمْ عَبْسٌ إِلَيْنَا وَعَامِرٌ

وَتَرْفَعُنَا بَكْرٌ إِلَيْكُمْ وَتَنْلِبُ

(١) نَسَّال : أى ينسَلُ في الوديقَةِ وهي شدة المَسْرُ . والثاقُ الذي يطرد الطريدة . الوسيقة : القطعة من الإبل .

(٢) الوطاف : كثرة شعر الحاجبين . والقنا : ارتفاع الأنف . والذلف : صغر الأنف واستواء الرقبة . واللقاء : الضخمة النخدين . والقب : دقة المَسْرُ .

(٣) رابع الصناعتين : س ٣٩٠ - ٣٩٤

وقول ذي الرمة :

أَسْتَخْدَثَ الرَّكْبَ مِنْ أَشْيَا عُهْمَ خَبْرًا
أَمْ رَاجِعَ الْقَلْبَ مِنْ أَطْرَابِهِ طَرْبٌ

وقول البحترى :

شوقٌ إِلَيْكَ تَفِيسُّ مِنْهُ الْأَدْمَعُ
وَجْوَىٰ إِلَيْكَ تَفَسِيقُّ عَنْهُ الْأَصْلَعُ

وقول أبي تمام :

أَحَاوَلْتُ إِرشادِي فَمَقْلِي مَرْشِدِي
أَوْ اسْتَمْتَ تَأْدِيبِي فَدَهْرِي مُؤَدِّبِي

وقول البحترى أيضاً :

فَقَفَ مُسْعِدًا فِيهِنَّ إِنْ كَنْتَ عَذْرًا
وَسُرْ مُبِيدًا عَنْهُنَّ إِنْ كَنْتَ عَاذْلًا^(١)

جــ والمحاورة : تردد لفظتين في البيت مع وقوع كل واحدة منها بمحوار الآخري أو قريباً منها . ويشرط أبو هلال ألا تكون إحداها لنوا لا يحتاج إليه ومثل لها يقول علقة :

وَمُطْعَمُ الْقُنْمَرِ يَوْمَ الْقُنْمَرِ مُطْعَمَه
أَنَّى تَوْجَهُ وَالْمَغْرُومُ مَحْرُومُ

(١) رابع الصناعتين : من ٤٢٨ - ٤٣٠

وقول أبي تمام :

وَمَا يُضِيقُ أَقْطَارَ الْبَلَادِ أَصْنَافِي
إِلَيْكَ، وَلَكُنْ مَذْهَبِي فِيكَ مَذْهَبِي

وقول مسلم بن الوليد :

أَتَكَ الْمَطَايَا تَهْتَدِي بِمَطَيَّةٍ
عَلَيْهَا فَتَكَانُ النَّصْلُ يُؤْرِسُهُ النَّصْلُ^(١)

وـ المعنى : « أن تذكر اللفظ ثم تكرره ، والمعنى مختلف »^(٢)

ويقى أبو هلال ذؤم أن أمراًقيس أول من ابتدأه في قوله :

أَلَا إِنِّي بِالِّي عَلَى جَمْلِي بِالِّي
يَسُوقُ بَنَاهُ بِالِّي وَيَتَبَعُنَا بِالِّي

ويقول : « وليس هذا من التعطف على الأصل الذي أصلوه ، وذلك أن الانفاظ المكررة في هذا البيت يعني واحد يجمعها البلي فلا اختلاف بينهما وإنما صار كل واحد منها صفة لشيء فاختلفت لهذه الجهة ، لا من جهة اختلافها في معانيها » .

ومثل للتعطف يقول الشاعر :

كَادَتْ نُسَاقِطُنِي وَالرَّحْلُ إِنْ نَطَقْتُ
حَمَامَةً فَدَعَتْ سَاقًا عَلَى سَاقٍ

(١) راجع المصاتتين : من ٤٣١ - ٤٣٢

(٢) كتاب المصاتتين : من ٤٣٨

ويفسر التهطف في البيت بقوله «أى دعـت حـامـة ، وـهـوـ ذـكـرـ الـفـارـىـ وـيـسـمـىـ السـاقـ عـنـدـهـ » على ساق شجرة .
ومنه قول أبي تمام :

السيف أصدق أنباء من الكتب

في حـدـهـ الحـدـ بـيـنـ الـجـدـ وـالـلـمـبـ^(١)

هـ الإـيـغـالـ : من أوـغلـ فـيـ الـأـمـرـ إـذـاـ أـبـدـ الـذـهـابـ فـيـهـ ، وـهـوـ أـنـ تـسـتـوـفـ مـعـنـىـ الـكـلـامـ قـبـلـ الـبـلـوـغـ لـىـ مـقـطـعـهـ ، ثـمـ تـأـقـ بـالـقـطـعـ فـتـزـيدـ مـعـنـىـ آـخـرـ يـزـيدـ بـهـ وـضـوـحـاـ وـشـرـحـاـ وـتـوـكـيدـاـ وـحـسـنـاـ^(٢).

ويسوق أبو هلال تفسيراً له عن الأصمعي حين سأله التوزي ، من أشعر الناس ؟ فقال : من يأق بالمعنى الحسبيس فيجعله بمنظمه كبيراً ، أو الكبير فيجعله بمنظمه خسيساً ، أو ينقضي كلامه قبل الفافية ، فإذا احتاج إليها أفاد بها معنى .
قال : قلت : نحو من ؟ قال : قول ذي الرمة حيث يقول :

ِقِـفِـ الـعـيـسـ فـِـ أـطـلـالـ مـيـهـ فـاسـلـ

رـُسـومـاـ كـأـخـلـاقـ الرـدـاءـ المـسـلـسـلـ

فـتـمـ كـلـامـهـ وـبـالـرـادـامـ ، قـبـلـ الـمـسـلـسـلـ ثـمـ قـالـ (ـالـمـسـلـسـلـ) ، فـزـادـ شـيـئـاـ بـالـمـسـلـسـلـ
ثـمـ قـالـ :

أـظـنـ الـذـىـ يـجـدـىـ عـلـيـكـ سـؤـالـهـاـ

دـمـوـعاـ كـتـبـذـيرـ الـجـمـانـ المـفـصـلـ

(١) راجع الصناعتين : ص ٤٣٨ - ٤٤٠

(٢) كتاب الصناعتين : ص ٢٩٥

فَتَمْ كَلَامَهُ بِالْجَمَانِ، ثُمَّ قَالَ: «الْمَقْصُلُ فَرَادَ شِيشَاً».

فَلَقَتْ: وَنَحْرُهُ مِنْ؟ قَالَ:

«الْأَعْنَى حِيثُ يَقُولُ:

كَاطِعَ صَحَرَةَ يَوْمًا لِيَقْلِقَهَا

فَلَمْ يَفْسِرْهَا وَأَوْهَى قَرْنَاهُ الْوَاعِلُ

فَتَمْ كَلَامَهُ بِـ(يَضْرِهَا) فَلَا احْتَاجُ إِلَى التَّافِيَةِ قَالَ:

«وَأَوْهَى قَرْنَاهُ الْوَاعِلُ، فَزَادَ مَعْنَى».

فَلَقَتْ: وَكَيْفَ صَارَ الْوَاعِلُ مَفْضُلاً عَلَى كُلِّ مَا يَنْطَحُ؟ قَالَ:

لَا هُنْ يَنْحُطُ مِنْ قَلَةِ الْجَبَلِ عَلَى قَرْنَيْهِ فَلَا يَعْتِيهِ، (١).

وَيُلَاحِظُ أَنَّ الْإِيْنَالِ ضَرُورَةُ الْإِلَيْاتِيَّانِ بِالْتَّافِيَةِ، وَإِنَّمَا يَحْسَنُ إِذَا أَضَافَ مَعْنَى جَدِيداً. وَلَا تَخْرُجُ الْأَمْثَالُ إِلَّا بِهَا الْأَصْصَعُ وَأَبْوَهُ مَلَالُ عَنْ أَنْ تَكُونَ إِنْتَاقَةَ صَفَةٍ لِمَا سَبَقَ ذِكْرَهُ أَوْ تَاهَمَا مِنَ التَّوَابِعِ كَالْبَدْلُ أَوُ التَّوْكِيدُ أَوْ غَيْرُ ذَلِكِ أَوْ تَوْضِيحاً لِمَا يَرِيدُ الشَّاعِرُ التَّعبِيرُ عَنْهُ مَثَلُ قَوْلِ أَمْرَى الْقَيْسِ:

كَانَ عَيْنَ الْوَحْشِ حَوْلَ خِبَائِنَا

وَأَرْحَلْنَا الْعَزْمُ الَّذِي لَمْ يُنْقَبْ

قَالَ أَبُو مَلَالٍ: «قَوْلُهُ وَلَمْ يُنْقَبْ يَرِيدُ التَّشِيهَ تَوْكِيداً»، لَأَنَّ عَيْنَ الْوَحْش

غَيْرُ مُتَقْبَلَةٍ، (٢).

(١) كتاب الصناعتين : ص ٣٩٥

(٢) كتاب الصناعتين : ص ٣٩٦

(و) التوسيع أو التبيين « هو أن يكون مبدأ الكلام يبني عن مقطعه ، وأوله يخبر بأخره ، وصدره يشهد بعجزه حتى لو سمعت شعرا ، وعرفت رويه ، ثم سمعت صدر بيت منه وفقت على عجزه قبل بلوغ الماء إليه » .

وهذا النوع إنما يدل على قدرة الشاعر وتمكنه من الإضاح بما يريد فتلقى قوافيه بلا معاناة أو تكلف ، ويقول أبو هلال « وخير الشعر ما تسايق صدوره لعجزه ومعانبه لفاظه متسايبة فتراه سلساً في النظام ، جارياً على اللسان ، لا يتنافى ولا يتنافر كأنه سيدك مفرغة ، أو وشى منعم ، أو عقد منظم من جوهر متراكلاً ^(٢) متمكن القوافي غير قلة وثابتة غير مسرجة ، لفاظه متطابقة ، وقوافيه متوافقة ، ومعانيه متعادلة . كل شيء منه موضوع في موضعه ، وواقع في موقعه ، فإذا نقض بناؤه ، وحل نظامه وجعل ثراً ، لم يذهب حسنه ، ولم يبطل جودته في معناه ولفظه ، فيصلح نقضه لبناء مستأنف ، وجوهره لنظام مستقبل » .

وقد مثل له بقول الراعي :

وإن وزن الحصى فوزنت قومي

ووجدت حصى ضربتهم رزينا

ويعلق فيقول : « إذا سمع الإنسان أول هذا البيت وقد تقدمت عنده قافية القصيدة استخرج لفظ قافته ، لأنه عرف أن قوله (وزن الحصى) سيأتي بعده (رزين) لعلتين : إحداهما أن قافية القصيدة توحية ، والآخرى أن نظام البيت يتضمنه لأن الذي يفارخ برجاحة الحصى ينبغي أن يصفه بالرزانة » .

(١) كتاب الصناعين - ص ٢٩٧

(م ٨ - القافية)

كما مثل له بقول البحترى .

فليس الذى حَلَّتْهُ بِمُحَمَّلٍ

وليس الذى حَرَّمَتْهُ بِحَرَامٍ

وهو عنده من عجيب التوشيح ، وذلك أن من سمع النصف الأول عرف
الأخير بكله (١) .

(ز) وَرَدَ الاعجاز على الصدور:

هو موافقة آخر كلمة في البيت (كلمة القافية) كلمة وردت به سابقة لها . وهو
ينقسم إلى أنواع ثلاثة :

الأول : ما يوافق (كلمة القافية) آخر كلمة في النصف الأول منه ومثل له
يقول عنترة :

فأججتها إن المنية منه
لا بد أن أستقي بذلك المنهل

وقول جرير :

نعم الفرزدق أن سيقتل مريما

أبشر بطول سلامـة يا مربعـ

الثاني : ما يكون في حشو الكلام ثم في فاصلته . ومثل له بقول أمرى القيس
إذا المرء لم يخْرُن عليه لسانـه

فليس على شيء سواه بخزانـ

(١) راجع الصناعتين - من ٣٩٧ - ٣٩٩

وقول زهير :

ولأنْتَ تَفْرِي مَا خَلَقْتَ وَإِمَّا

عِنْ الْقَوْمِ يَخْلُقُ ثُمَّ لَا يَفْرِي

الثالث : ما يوافق أول كلمة منها آخر كلمة في النصف الآخر (كلمة الفافية)

ومثل له يقول الشاعر :

سَرِيعٌ إِلَى ابْنِ الْعَمِ يَلْأَطِيمُ وَجْهَهُ

وَلَيْسَ إِلَى دَاعِيِ الْوَغَى بِسَرِيعٍ

ويقول ابن الأستاذ :

أَسْعَى عَلَى جُلُلِ بْنِ مَالِكٍ

كُلُّ امْرِئٍ فِي شَأْنِهِ سَاعِ

وقد الحق بهذه الأنواع نوعاً : إنما يقع في حشو الصنفين مثلاً له يقول

القر بن تولب :

يُودُّ الْفَقِي طَولَ السَّلَامَةِ وَالْفَنِي

فَكَيْفَ تَرِي طَولَ السَّلَامَةِ يَقْعُلُ

(ح) والتطريد :

هو أن يقع في أبيات متواالية من القصيدة كليات متساوية في الوزن فيكون

كالطراز في التوب ، ومثل له فيما مثل يقول أحمد بن أبي طامر :

إذا أبو قاسم جادت لنا يده
لم يُخْمِد الأَجْوَدَانْ : الْبَحْرُ وَالْمَطَرُ
وإن أَنْعَامَتْ لنا أَنْوَارُ غُرْبِهِ
تضاهيل الأنوارانْ : الشَّمْسُ وَالقَمَرُ
وإن مُضِي رَأْيَهُ أو حَدَّ عَزْمَتْهُ
تأخر الماضيانْ : السيفُ وَالْقَدْرُ
من لم يكن حَذِيرًا من حَدَّ صَوْلَتِهِ
لم يدرما المُزْعَجَانْ : الخوفُ وَالْحَذَرُ
فالتطريز في قوله «الأَجْوَدَانْ»، «الأنوارانْ»، و«الماضيانْ»، و«المُزْعَجَانْ»،

ضرائر القافية

إذا ما نظرنا إلى عدد الكلمات التي يتكون منها سطر الشعر عادة ، لمجدنا أنه في الأبيح القصيرة يتكون من أربع كلمات ، إذا كان مكوناً من ثلاث تفعيلات . أما في الأبيح الطويلة التي تتكون من شطرين ، فعدد الكلمات يقترب فيها من ثمان إلى عشر كلمات .

ولذاك فإن على الشاعر في الأبيح القصيرة أن يأتى بالقافية بعد كل ثلاث كلمات أى في الكلمة الرابعة . وهو أمر عسير ، وكثيراً ما يضطر إلى استعمال ما ليس بجائز لغويأً أو نحوياً ، ولذلك أيضاً فإن ضرائر القافية في الأبيح القصيدة . وأهم ما يمثلها الريجز — أكثر بكثير من نظائرها في الأبيح الطويلة ، وخاصة إذا كان الريجز من تفعيلتين مثلاً .

يضطر الشاعر لتغيير تركيب الجملة ولاختصار الكلمات أو إضافة حرف أو أكثر إليها أو تغيير نطقها أو تغيير الأصوات الغورية في الروى ، أو تغيير كيتها . كذلك فإن الشاعر ليس حراً من الناحية اللغوية ، فإذا كانت القافية روجها مكسور وجب عليه أن يأتى بعد كل ثلاث كلمات بكلمة في حالة الإفراد بمجرورة أو مضافة ، وفي حالة الثنائية مرفوعة ، أو أمر للفرد . وإذا كان صوت الروى مفتوحاً وجب أن تكون كل رابع كلمة مفرداً اسماء منصوباً أو جمع تكسيراً منصوباً أو جمع مذكر سالماً منصوباً . ويمكن أن يأتى بالفعل أيضاً ، ولكن يجب

(١) رابع ضرائر الشعر ، لأبي عبد الله محمد بن جعفر التميمي ، تحقيق د . رغولو سلام .
و د . مصطفى هدارة — منشأة المعارف ، وأولان س ٦١ وما يليها ، وبلوغ ص ٢
من كتاب Vers n. Sprache .

أن يكون فعلاً ماضياً مستداً للغائب أو المخاطب المفرد أو للنبي أو جماعة الإناث أو يكون مضارعاً منصوباً مستداً للفرد المخاطبة أو الغائب أو المخاطب المفرد أو جماعة الإناث . وإن كان المضارع في حالة الرفع أمكن أن تأقى جميع التصارييف عدا الأفعال الخمسة أو Apokopat (أي بالوقف والتسكين) المستدللتين والمخاطبات والغائبات ، وإذا كان الفعل مؤكداً أمكن أن تأقى كل صيغ المضارعة المثنية والجمع والمخاطبة المفردة .

أما القافية التي رويها مضموم فلا يأقى معها إلا الاسم المرفوع أو الفعل الماضي المستدل للتalking وجماعة الغائبين . وفي المضارع المنصوب معظم حالات الإسناد للفرد وجمع المتكلمين . وفي حالات الرفع أو الوقف بالتسكين المستدل للتخاطبين والغائبين وأمر المخاطبين (١) .

وإذا كان الروي ساكناً فإن حرية الشاعر تصير غير مقيدة ، لأن معظم السكلمات يمكن أن تأقى في القافية طالما كان الاسم أو الفعل ينتهي بحركة قصيرة .

وإذا كانت السكلمة تنتهي بالياء المفتوحة والنون ، وجب أن يأقى الشاعر بعد كل ثلاث كلامات باسم مشتق أو يفعل ناقص في صيغة المضارع مستند لجماعة الإناث ، كما يمكنه استعمال بعض السكلمات المتتالية بالياء والنون مثل عين ، دين ، لون ، وجاء مثل هذا بالرجوز :

قد خِفتُ أَنْ يحضرنا المصريين
وتركَ الدِّينَ علينا والدِّينَ
زَحْفٌ مِنْ الْخِيفِينَ بَعْدَ الزَّحْفِينَ
مِنْ كُلِّ سَفَعَاهُ لَقْفِي وَالْخَدِينَ

ملعونه تسلخ لونا عن لون
 كأنها ملتفة في بردان
 تنعى على الشمراح مثل الفاسين
 أو مثل منشارين حديد العرفين
النَّصْبَةُ مُنْصِبَةٌ فِي قَحْفَيْنِ^(١)

ولروية أرجوزة من أربع وسبعين بيتا (رقم ٣٢) تنتهي القافية فيها بالثاء المفتوحة ما قبلها وخروجها ياء . لذا وجب أن تكون كلمة القافية اسمأ أو مصدرأ للزيدي على وزن فاعل ، افعل ، اتفعل ، استفعل ، أو اسم فاعل لل مجرد الناقص ، وأن يتكرر ورود الاسم الذي جاء مرة في حالة الجر في الموضع الشابهة مرة أخرى .

كما استعمل روية التعبير بالاسم بصفة تكاد تكون مطلقة *dominiert* وكانت صيغ الفعل لديه نادرة .

أما قصيدة التي تنتهي قافيةها بالثاء المسبوقة بالكسرة وخروجهما او (رقم ١٠) والمكونة من أربعة وسبعين بيتا ، فإن صيغ الأفعال الناقصة المسندة للفرد في صيغة الماضي كثيرة ، كما استعمل صيغة فعل النادرة الاستعمال ^{شُعُّ}^(٢) مثل الخريت ، شيت ، البريت ^{شُعُّ}^(٣) .

(١) نوادر أبي زيد ٤٨ ، أراجيز ٧٩ : وجاء بالمؤنث ١٦٠ وبالسنان بـ ١ — ١٤٤ ولأبي ميسون النضر بن سلة الجلبي بيون الأنجار بـ ١ — ١٥٦ رجز آخر بنفس القافية .

(٢) راجع بارت عن الاسم من ١٩٧ ، ٥١

(٣) راجع أيضا رقم ١٦ — أولمان — ص ٦٣

وتمثل الصعوبة ولاشك في قصيدة العجاج ذات المائة بيت (رقم ٤٠) والتي تنتهي قافيتها بالياء المكسورة ما قبلها وخروجها الضمة وقصيدة رقية ذات المائة والثلاث والأربعين بيتا والتي تنتهي قافيتها بالياء المكسورة ما قبلها وخرجها الكسرة ، لأن كل رابع كلمة يجب أن يكون ملحقا بها ياء النسبة .

فاختيار الكلمات إذاً متوقف على القافية وقد يضطر الشاعر للاستعارة بكلمات غريبة أو كلمات فارسية للتخلص من هذا المأزق . وما أكثر الكلمات الفارسية التي استعملها رقبة في أراجيزه مثل هفتون (١) ، شهرفن (٢) ، حشتون (٣) ، رزدقن (٤) ، زنيق (٥) ، بروقن (٦) ، خندقن (٧) .

ويلاحظ هذا أيضا لدى العجاج ، فقد استعمل — كما نصي في ديوانه — خمس عشرة كلمة فارسية جاءت كلها بالقافية وهي : الأرنديج ، برخوا ، البردج ، البيرج ، الرهوج ، التسييج ، السمرج ، الصانك ، العفر ، فرخوا ، الفنرج مارسرجيس ، نيزك ، النيزك ، اليرندج .

وقد لاحظ الأصمى أن هذه الكلمات فارسية الأصل ، وإن كانت قد وضعت في قالب عربي لتصلح أن تجيء في موضع القافية .

فكلمة اليرندج التي جاءت في أرجوزته التي مطلعها : (رقم ٣٣— ص ٣٤٨)

ما هاج أحزاننا وشجعوا قد شجا

(١) أرجوزة رقم ٥٠ — هنكي = أسبوعى .

(٢) رقم ٥٧ — أو شاهرك = وريد تاجي .

(٣) رقم ٥٨ أي خستك = بنية أو وصلة بمجر الرمال .

(٤) رقم ٦٢

(٥) رقم ٩٣

(٦) رقم ٩٩ = أو يرواق = زهر أبيض أو قرقلي أو أسفر .

(٧) رقم ١٦٧ من الأصل الفارسي . كنده = خنق .

لم تكن الكلمة الفارسية الوحيدة بالأرجوزة فقد قال أيضاً :

كالجذبى التف أو تسبجا

وينقل الشارح عن الأصمى :

قال : التسبيج ثوب من صوف تلبى الجواري ، مثل البقيرة ، قيس ليس له كان ، وإنما هي شب بالفارسية .

والحق أن كلمة (شب) بالفارسية لا تعنى هذا على التحديد ، إنما هي كلمة (شب) يعنى ليل وأضيفت لها باء النسبة أى أن شب يعنى ليل كما جاء به معجم (حريم) ويلاحظ هنا أيضاً كيف تحول شب إلى سيج ثم اشتق منها تسبيج .

يقول العجاج :

كانه مُرول أَرْنَدِجا

والأرندج : جلود يعمل منها الحفاف ، يقال لما يرتدج ، وهو أعمى قد أعراب .

ولم أجده بالمعجم .

ويقول في نفس الأرجوزة :

كما رأيت في الملا ، البردوا

ويقول الشارح :

وقوله البردوا : هو النبي وهو بالفارسية برده ، فأعرب به . وهذا حق فكلمة برده بالفارسية تعنى العبد أو الأسير ، ولكن كلمة (بردج) أيضاً بنفس المعنى ، أى أن الشاعر لم يتصرف في الكلمة إلا باختناعها للنصب على المفعولة .

ويقول أيضاً :

عَكْفُ النَّبِيطِ يَلْعَبُونَ الْفَنْرَجَا

يقول الفارح :

« والفنرج : لعبه يقال لها البنجكان ، وهي فارسية أعربيت .. و لم أغير على الكلمة بالمعجم ..

وقد تعرض الملاحظ مثل هذا بالبيان والتبيين فقال (١) :

« وقد يتطلع الأعرابي بأن يدخل في شعره شيئاً من كلام الفارسية كقول المأني للرشيد في أرجوزته التي مدحه فيها :

من يلقه من بطل سرند
في زعنفةٍ محكمةٍ بالسرندِ
يجول بين رأسه والكرد (٢)

ويقول فيه أيضاً :

لما هَوَى بَيْنِ غِيَاضِ الْأَسْدِ
وَصَارَ فِي كَفَّ الْهِزَّبِ الْوَرْدِ
آلَ يَذُوقُ الدَّهْرَ آبَ سَرْدِ (٣)

(١) ١٢ - ١٣١

(٢) السرد = الدرع جيدة النسج ، الكرد = السنق .

(٣) آب سرد = الماء البارد .

وكلؤل الآخر :

وولهنى وقُمُّ الأَسْنَةِ والقنا

وَكَافِرْ كُوبَاتٍ لَهَا عَجَزْ قَفْدٌ^(١)

ولأن اختيار الكلمات متوقف على القافية ، فإن تركيب الجملة أيضاً يتوقف على القافية المختارة . وللاسف لم تجر عمليات إحصائية لعدد الكلمات الغريبة أو الصعبة في الشعر العربي ، حتى نعرف موضع هذه الكلمات من البيت ، ولكن أورلان^(٢) قام بعمل تجربة على لسان العرب باعتبار أن المعجم الغوى يجب أن يفسر الكلمات الغريبة في اللغة . وأحصى الكلمات في ج ٧ من ص ١١٠ احتى ص ١٦٠ عـ . وتبين أن هذه الصفحات الخمسين بها ٢١٣ شاهداً منها ١٤٣ من القرىض أي ٦٧٪ . وبسبعون رجزاً أي ٣٣٪ . . وعدد الكلمات بيت القرىض عادة ٨ أو ٩ كلمات وعدها في الرجز ثلاث أو أربع كلمات ، وقد وجد أن الكلمات الغربية المستشهد بها في القرىض ترد ١٥ مرة في القافية و ١٢٨ مرة داخل البيت (أى في كلمات البيت الأخرى خلاف كلمة القافية) ، أما في الرجز فوجد أن عدد الكلمات المستشهد بها في القافية (٥١) كلمة على حين أن عدد الكلمات المستشهد بها داخل سطر الرجز ١٩ كلمة فقط .

أى أن بيت القرىض لا يضطر الشاعر فيه إلى استخدام الكلمات الغربية لأن

(١) كافر كوبات — آلة من آلات الحرب ومتة :

بایدی رجال ما کلامی کلامهم ... یسمونی مردا و ما أنا والمرد
ومثل هذا موجود في شعر المذاخر الكندي وغيره . ويجوز أيضاً أن يكون الشعر مثل
شعر الحروشاذ ، وأسود بن أبي كريمة ، كما قال يزيد بن ربيعة بن مفرع
آب است نبيذ است ... عصارات زبيب است
سيبة روسييد است

ويعنى الملاحظ في رواية بعض الآيات التي وردت بها كلمات فارسية ، وتلاحظ أنها لم
تسكن كلها للتلخع ولما كانت هذه الكلمات في بعض الموضع ضرورة للحصول على القافية .

(٢) ص ٦٣ — من كتابه .

أماه ثماني أو تسع كلمات يمكنه أن يختار في مجالها، أما في الرجز ، فالكلمات الغريبة موزعة على كل كلمة فيه ، وإن كانت القافية تجذب إليها الكلمات الغريبة ، فلو أن الكلمات الغريبة في أبيات الرجز السبعين وزعت على كلمات سطر الرجز الثلاثة أو الأربع لوجب أن يكون نصيب القافية منها ست عشرة كلمة ولكن الواقع أنها تأتي على التحقيق (٥١) مرة في كلمة القافية ، فالقافية في الرجز تجذب إليها الكلمات الغريبة أو أنها السبب في استعمال الكلمات الغريبة على التحقيق .

وقد تنبه ابن جنى (الخصائص ٢ ص ٣٢٧) إلى ضرائر القافية والشعر

حامة فتجده يقول :

«كثرة ما ورد في أشعار المحدثين من الضرورات كقصر المدود ، وصرف ما لا ينصرف ، وتذكير المؤنة ونحوه . وقد حضر ذلك وشاهده جلة أصحابنا من ابن عمرو إلى آخر وقت ، والشعراء من بشار إلى فلان وفلان . ولم نر أحداً من هؤلاء العلماء أنكر على أحد من الولدين ما ورد في شعره من هذه الضرورات التي ذكرناها ، وما كل نحوها ، فدلل ذلك على رضاه به وترك تناكرهم لبياه » .

ويقول في ١ - ص ٣٣١ :

« ومن طريف الضرورات وغريبيها ووحشيتها وعجبتها ما أنفذه أبو زيد من قول الشاعر :

هل تعرف الدار بيَدِّا إِنَّهُ
دارِ لِحَوْدٍ قد تَعْتَتْ إِنَّهُ
فَانْهَلَّتِ الْيَنَافِ تَسْفَحَتِهِ
مثِلِ الْجَمَانِ جَالَ فِي سِلْكَتِهِ

لَا تَجِدُ مِنَ الْمُلْكِ إِلَهًا

إِنَّا لَحَالَوْنَ بِالشَّفَّرَةِ

...

وَكَذَلِكَ مَا أَنْشَدَهُ أَيْضًا أَبُو زِيدُ الرِّفَاعِيُّ السَّعْدِيُّ :

يَا إِبْلِي مَا ذَامَهُ فَتَأْيِيهُ . . . مَاءُ رَوَاهُ وَنَصِئُ حَوْلِيهِ
هَذَا بِأَفْوَاهِكَ حَقِّ تَأْيِيهُ . . . حَتَّى تَرُوحِي أَمْلَأَ تِبَارِيهُ

تِبَارِيهِ الْعَانِيَةِ فَوْقَ الزَّازِيَةِ ،

وقد اضطر الشعراً منذ عرف الشعر أيضًا إلى الإقواء وكانوا لا يستنكرون ذلك
وما كانت العرب تستنكرون أيضًا . وهذا ما يناسب إلى الأخفش أيضًا . فقد ورد
لدى ابن جنی بالخصوص - ص ٢٤٠ -

وأما أبو الحسن فكان يرى ويعتقد أن العرب لا تستنكرون الإقواء ، ويقول :
قلت قصيدة إلا وفيها الإقواء ، ويعتل لذلك بأن يقول : إن كل بيت منها
شعر قائم برأسه . وهذا الاعتلال منه يضعف ويقيبح التضمين في الشعر .

ويخلل الاستاذ ابراهيم مصطفى - في احياء النحو - الإقواء بقوله (٩٥:٩٦) :
« وَأَنْتَ تَعْلَمُ حِرْصَ الْعَرَبِ عَلَى الإِعْرَابِ ، وَدَقَّةَ حَسْبِهِ بِهِ ، وَتَأْدِيهِمْ عَلَيْهِ
وَتَعْلَمُ طَبِيعَةَ الشِّعْرِ الْعَرَبِيِّ ، وَمَا فِيهِ مِنْ قَافِيَةٍ ، وَمَا لِلْقَافِيَةِ مِنْ أَحْكَامٍ وَأَنَّ الْعَاقِلَ
وَالْإِنْسَاجَمُ مِنْ أَجْلِ صَفَاتِهِ ، وَأَدْقِ خَصَائِصِهِ ، فَلِمَا تَعَارَضَتْ حَرْكَةُ الإِعْرَابِ
وَحَرْكَةُ الْقَافِيَةِ ، اسْتِجَابَ الْعَرَبِ لِمَا هُوَ أَوْلَى أَنْ يَمْثُلَ مَعْنَاهُ ، وَيَصُورَ مَرَادَهُ ،
وَلِمَا هُوَ أَصْلُ بَطْبِعِهِ وَأَدْخُلَ فِي عَرْبِيَّتِهِ ، وَهُوَ الإِعْرَابُ » .

...

وهذا لا يتفق مع الكثير من الشواهد التي وصلت إلينا من الشعر العربي

القديم والتي التزم فيها الشاعر بالمحاورة بغض النظر عن إعراب الكلمة أساساً.
أو اتباع حركة سائر أصوات الروى في القصيدة اضطراراً دون اعتبار حركة
الإعراب .

إلا أن النحويين قد أزعجوا الشعراء كثيراً في تبيّهم لهم وتقديم لِيام
لعدم حرصهم على قواعد النحو . فنقرأ لدى ابن جنى بالخصوص
(١ ص ٢٣٩) .

« وقال عمار السكري — وقد عيب عليه بيت من شعره فامتنع لذاك —

ما زالت لقينا من المستعربين ومن
قياس نحومهم هذا الذي ابتدأوا

إن قلت قافية بـكرا يكون بها
بيت خلاف الذي قاسوه أو ذرعوا

قالوا : لعنة ، وهذا ليس متنعيا
وذاك خفْض ، وهذا ليس يرتفع

وحرّضوا بين عبد الله من حُمَقِ
وبين زيدِ فطال الضربُ والوجعُ

كم بين قومٍ قد احتالوا لمنطقِهم
وبين قومٍ على إعرايِهم طبعوا

ما كُلْ قولي مشرّحاً لكم، فخذلوا
ما تعرفون، وما لم تَعْرِفُوا فدعُوا
لأنْ أرضي أرض لا تُشَبِّهُ بها
نارُ المجروس ولا ثُبُّني بها البيعُ
والخبر المشهور في هذا النابغة ، وقد عجب عليه قوله في الدالية المجرورة
وبذاك خبرنا الغراب الأسود
فلا يفهمه أني بمعنى فحنته:
من آل مية رائح أو مفتد
عجلان ذا زاد وغير مزود
ومدت الوصل وأشبعته ، ثم قالت :
وبذاك خبرنا الغرابُ الأسودُ
ومطلت واد الوصل ، فلما أحسَّ عرفه واعتذر منه وغيره — فيما يقال —
إلى قوله :
وبذاك تنعاب الغرابُ الأسودُ
وقصص الفرزدق مع عبد الله بن أبي اسحاق كثيرة ومشروقة .

٩ ... ضرورة القافية و اختيار السكلمات :

كثيراً ما يعجز الشاعر - إذا كانت قصيده طويلاً ، وبالرغم من التيسيرات
المعجمية إن أفاد منها - في أن يجد الكلمة المناسبة للفافية ، فيضطر إلى استعمال
كلمة قد لا تفي بالمعنى أو ينتحt كلمة أخرى أو يشق غيرها فيجمع جم تكسير
غير مأوف أو يضع حركة مكان أخرى أو قد يغير في بناء الجملة . ويتبين
هذا العناه أكثر ما يتضح في الرجز وإن كانت هذه الظاهرة ظاهرة أيضاً بسائر
البيحور ولكن ليس بنفس الصورة .

ويلاحظ أن البحر الذي ينظم فيه الشاعر يفرض عليه إلى حد ما اختيار الكلمات على أوزان معينة في القافية ، وذلك وفقاً للفعلة الأخيرة في الريجز أو في بيت القبريس .

بل أكثُر من ذلك — كما يلاحظ أوان (١) — فـيـنـ الـعـروـضـ أـيـضاـ لهـ آثـرـ عـلـىـ اـخـتـيـارـ وزـنـ الـكـلمـةـ، فـوـزـنـ فـعـالـ صـالـحـ جـداـ لـالـرـجـزـ، وـإـنـ جـامـعـ كـلـمـاتـ عـلـىـ هـذـاـ الـوزـنـ فـيـ غـيرـ الرـجـزـ. فـكـلـمـةـ عـظـافـرـ مـؤـنـثـاـ عـظـافـرـةـ (كـبـيرـ، قـوىـ) وـصـفـاـ لـلـابـلـ خـاصـةـ وـرـدـتـ كـثـيرـاـ فـيـ الشـعـرـ، وـرـدـتـ لـدـىـ الـقـانـيـةـ (٢) وـالـأـصـعـىـ (٣) بـمـجمـوـعـةـ أـشـعـارـ الـعـربـ وـلـيـدـ (٤). وـجـلـاجـلـ أـيـضاـ وـهـوـ مـوـضـعـ مـعـرـوفـ (٥). وـلـابـيـ الـعـلـاءـ الـمـرـىـ فـيـ الـفـصـولـ وـالـغـاـيـاتـ (صـ ٩٢٤) فـصـوـلـ فـيـ السـجـعـ تـنـتـهـيـ بـالـكـلـمـاتـ (تـكـازـزـ الـعـودـ، الضـيـارـ)، وـلـسـكـنـ استـهـالـ هـذـاـ الـوزـنـ فـيـ الرـجـزـ كـثـيرـ لـدـرـجـةـ مـلـحوـظـةـ، بـلـ أـحـيـاناـ لـأـتـوـجـدـ بـعـضـ الـأـلـفـاظـ الـتـيـ عـلـىـ هـذـاـ الـوزـنـ الـأـفـيـ الرـجـزـ.

(١) أبحاث عن الرجز - ص ٦٤ وما يليها

(٤) / ١٢ أسلف

۲/۸ (۲) ۹/۱۱ (۲)

(٥) راجم یاقوت مجمع البلدان

وأحياناً تحرف أسماء الأعلام لتصير على هذا الوزن، فثلا (خناف)، تصح
خنادف، (روية ٣٩/٦٧) .

كذلك نجد بالرجز كلمات على أوزان أخرى مثل فعال وفعلال وفعلن وفمل .
وبالرغم من تطوير الكلمة - كي تصبح صالحة للرزن أو القافية ، إلا أن الشاعر
كثيراً ما يضطر إلى حيل أخرى للحصول على القافية وخاصة في الرجز الثنائي
أو الثلاثي الفعلة ، فنجد لهجاً إلى التضمين مثلاً كافي قول العجاج :

فاصبحت عن وصلها كان لم^(٤)

تعلم به آونـة وتعلـم

وَكُذَا فِي قَوْلِهِ :

وهو الذي أتقى من قبل أن

أَكُونَ فِي ظُلْمَاتٍ قَبْرٌ مُرْتَهِنٌ

وجاء في شعر عمر بن الجوح^(٢) ماذج شاذة للغاية ، وأكثر شذوذًا أن ينتهي البيت في منتصف الكلمة مثل :

قد وعدتني أم عمرو أن تـ^(١)

تدھن رأسی و تقلینی و

وتمسح القنفه حتى تذت

(١) ٣٦/٣٥ - لم ترد في أرجوزته (باليديران) التي مطلعها : «طاول الليل على من هم
من ٢٧٧ - ٢٨٨ أو أرجوزته التي مطلعها : زل بنو الموم عن آل الحكم . ص ١١٢ - ١١٧ .
(٢) ابن هشام ٣٠/٤ ، لم ترد في أرجوزته (باليديران) ما يذكره ابن القوافى قد عينت عني

$\mathcal{W} = \mathcal{W}_{\text{in}}$

(٢) الوساطة للبرجاني، المجلد ١، اللسان ١٦٤، بـ ٩٥٠، ١٢٩٢ - (القافية) (٩م - ٩م)

ويقول ابن جنى بالخصوص معلقاً على هذا : ج ١ ص ٢٩٠
فإنما جاز لضرورة الشعر ، ولأنه أيضاً قد أعاد الحرف في أول البيت
الثاني ، فجاز تعليق الأول بعد أن دعوه بحرف الإطلاق وأعاده فعرف ما أراد
بالأول بحري مجرى قوله :

عَجَّلَ لَنَا هَذَا وَأَنْتَعْنَا بِذَلِكَ * الشَّمْ إِنَّا قَدْ مَلِئْنَا بَجَلَ
فَكَا عَلَى حَرْفِ التَّعْرِيفِ مَدْعُومًا بِأَلْفِ الْوَصْلِ وَأَعْادَهُ فِيهَا بَعْدَ فَكَذَلِكَ
عَلَى حَرْفِ الْمَطْفِ مَدْعُومًا بِحَرْفِ الإِلْطَاقِ وَأَعْادَهُ فِيهَا بَعْدَ .

والبيتان لغيلان بن الحريث الربعي الذي يأتى بأداة التعريف في نهاية البيت
الأول معزولة ثم يعود فيأتي بها أول البيت الثاني مع حرف المجر واسم المجرور
كما ورد بالواسطة والاسنان خلافاً لرواية ابن جنى إذ أن الرواية :

عَجَّلَ لَنَا هَذَا وَأَنْتَعْنَا بِذَلِكَ (١)

بِالشَّمِ إِنَّا قَدْ مَلِئْنَا بَجَلَ

فالتفى يجب أن تكون لامية الروى مثل (بجل) وبعدها .

٣ - ضرائر القافية والنحو واللغة :

كثيراً ما تكون كلية الشاعر وخاصة الشاعر القديم عند اللغوين وال نحوين
هي الكلمة المصيحة الصمية التي يجب أن يقاس عليها ، وأن وجدوا بها شيئاً
بخلاف المألود من كلام العرب الذي قعدوه ونظموا نحوهم بناء عليه ، فإنهم

(١) الحرانة ج ٣ - ٣ / ٢٢٣ ، ٧ / ٢٣٦ ، ١٥ / ٢٣٩ ، ٢٠ / ٢٣٩ ، السيني ج ١ - ٢ / ٥١٠
سيبوه ج ٢ - ١٠ / ٥٩ و ٩ / ٢٩٦ .

يحاولون التأويل والإتيان بالأسباب لاف تبيع الشاعر الواقع في مثل هذه الأختلاء
النحوية وإلا أخذوه عنه وجعلوه — دون أن يشكوا في فساحته —
شاذًا لا يقاس عليه .

فكلمة الشاعر لديهم هي الكلمة التي يجب أن يبني عليها عادة النحو . وعمل
موقفهم في ذلك إنما هو إمتداد لموقفهم من النص القرآني أو الحديث إذ يرى
ابن المنير مثلاً في كتابه الاتصال^(١) أن نص القرآن لا ينبغي أن يقاس بقواعد
اللغة العربية ، بل أن قواعد اللغة العربية يجب أن تحاكي النص القرآني ويقول :
«وليس غرضنا تصحيح القراءات بقواعد العربية ، بل تصحيح قواعد
العربية بالقراءات» .

أى أن القراءات نفسها حجة مسلم بها مهما كانت شاذة أو غير معروفة .
وينادي القسطلاني بنفس الرأي في شرحه لتفسير البخاري :
«العربية تصحيح بالقراءات لا القراءات بالعربية» .^(٢)

ونفس الموقف تقريرياً يتبعذه النحويون من كلة الشاعر القديم فهم حين
يتعرضون لشرح الرجز :

والساقُ هَنِيْ بادِيَاتُ ارَيْرِي

يقولون : «كان يجب على الشاعر أن يقول بادية الرير أو بادية الريبر لأن
المعنى بالساق هنا هو الساقان . ولكنه يجعل الخبر هنا جمأ بدلاً من النسبة لأن

(١) ج ١ - س ٣١٤ س ٧ .

(٢) ص ٩٨

الثنية والجمع شبيهان عدداً وفي الجم يقوم أحدهما مقام الآخر . وفي تفسير آخر يمسك أن تذكرن باديات شبه جمع وإنما مدت الآلف للاشباع ،^(١) .

وعندهما يتعرضون لشرح

وَزَقْرَ الدِّيكَ بِصَوْتِ زَقَّا^(٢)

يقولون ، إنما أثره على إرادة الدجاجة لأن الديك دجاجة أيضاً ، .

وفي :

يَا حَبْدَا عَيْنَا مَلِيْحِي وَالْفَمَا^(٣)

يقال ، فالثمن ، لدى الغوريين بدل من « والضم » ، والبيت يعني أن يكون مثلاً لإحلال المفرد محل الثنائي مثل « مات حتف أنهى » بدلًا من (أنهى) .

وفي :

يَا لَيْتْ أَيَّامُ الصَّبَا رَوَاجِمَا^(٤)

يريد الفراء أن يجعل (ليت) بمعنى (أنهى) حتى تكون (رواجاً) بدلًا . أما السكساني فيرى أن (كان) حذفت وأن رواجاً ضير^(٥) كان المخدوف .

وفي :

فِي كُلِّ مَا يَوْمٌ وَكُلِّ لَيْلَةٍ^(٦)

(١) أمالى الكجرى ج ١ - ٨/١٢٢ - ٤/٣١٤ - اللسان ج ٤ - ٠٦١٣٠

(٢) اللسان ج ١٠ - ٨٣٠ - ٨ ب ٥

(٣) بانت سعاد ١١٦/١٥ -

(٤) العجاج ٣٢ -

(٥) المفصل فقره ٥٣٣ -

(٦) ابن يعيش ١٠/٦٧٠ - اللسان ج ١١ - ٠٣٦٠٨

يَمْلُون لِيَلَةً مُفْرَداً وَجَمِيعَهَا لِيَلَاتٍ .

وفى :

يَا لِيَقْنَا قَدْ صَنَّمَا سَفِينَهُ^(١)

حَتَّى يَعْوَدَ الْوَصْلَ كَيْنُونَهُ

يَمْلُون كَيْنُونَهُ مَصْرَأً لِكَانِ

بَلْ أَنْهُمْ يَنْظَرُونَ إِلَى تَغْيِيرِ الصَّوْتِ الْأَبْجَدِيِّ آخِرِ الْبَيْتِ أَوْ شَطْرَةِ الرَّجْزِ
عَلَى أَنَّهُ قَلْبٌ يَعْتَدُ بِهِ كَمَا قَالُوا عَنْ كُلِّهِ السَّعْلَاتِ وَالنَّاتِ وَالْأَكِيَّاتِ وَجَعَلُوهُ دَلِيلًا
عَلَى أَنَّ السِّينَ تَقْلِبَ تَاهَ .

يَا قَبْحَ اللَّهِ بَنَاتِ السَّعْلَاتِ

هُمْرُو بْنُ يَرْبُوعٍ شَرَارُ النَّاتِ

لَيْسُوا بِسَادَاتٍ وَلَا أَكِيَّاتٍ

بَلْ أَنَّ ابْنَ السَّكِيْتِ يَتَخَذُ مِنْ أَيَّاتِ الرَّجْزِ الَّتِي قَلَّبَتْ فِيهَا الْيَاءُ الشَّدَّدَةَ جِيمًا
قَاعِدَةً نُحْوِيَّةً وَهِيَ الْأَيَّاتُ :

خَالِي عَوِيفٍ وَأَبْو عَلِيَّجَ * * لَا هُمْ إِنْ كَنْتَ حَجْجَ^(٢)
الْمُطَمَّمِينَ الْلَّحْمَ بِالْمَشْجَ * * فَلَا يَظْلِمُ الشَّاهِجِينَ يَا تَلَكَ بَيْجَ
وَبِالْفَدَاءِ كَسْرَ الْبَرْنَجَ * * أَقْمَرَ النَّهَاتِ يَنْزِي وَفَرَّتَجَ

(١) ابن الأباري - الانصاف ٣٣٤ / ١٢ - اللسان ج ١٣ ص ٣٦٨ ب ١٨

(٢) ابن السكين . القلب ٢٨ .

وفي هذه الأمثلة وغيرها ما يحاول النحاة واللغويون أن يجعلوا سبباً يجعل كلة القافية قاعدة نحوية (وكتب القلب والإبدال ملية بهذه الأمثلة) دون أن ينظروا إليها كضرورة عن ضرورة القافية جعلت الشاعر يأتي بها هكذا . بل أنهم حين يتعرضون لميوب القافية - أو ضرائرها بمعنى أصح فيما ذهب إليه - يحاولون تفسيرها نحوياً أو لغوياً كما رأينا في شطرات الرجز المتهبة (بالنات وأكياس والصلات) .

وقد بين الاستاذ ابراهيم مصطفى أن العربي إذا شير بين المحافظة على الإعراب وحركة القافية إختار حركة الإعراب لأنها الصق بطبعه وبهذا يفسر ظاهرة الاصراف والإقواء في الشعر ، فيقول :

«وأنت تعلم حرص العرب على الإعراب ودقة حسهم به وتأديبهم عليه ، وتعلم طبيعة الشعر العربي ، وما فيه من قافية ، وما للقافية من أحكام ، وأن التمايل والإنسجام من أجل صفاته ، وأدق خصائصه ، فلما تعارضت حركة الإعراب وحركة القافية ، لستجابة العربي لما هو أولى أن يمثل معناه ، ويصور مراده ، ولما هو الصق بطبعه وادخل في عرينته وهو الإعراب »^(١) .

والحق أن القاعدة لا تضطرد ، ويكفي أن نذكر بال مجرر على الجوار . فلو أحصينا الموضع الذي يأتي فيها لوجدناها — في الأغلب — بسبب القافية^(٢) ، ولنذكر الأمثلة الدالة على ذلك .

يقول العجاج :

كان نسجَ العنكبُوتُ المُرمَلِ^(٣)

(١) أحياء النعوس ٩٥ و ٩٦ .

(٢) راجع ركتنورف من ١٦٨ / س ٢٠ وأولان من ٦٨

(٣) العجاج ١٠٨/٢٩ — المرآة ج ٢-٤ / ٣٢٢ — سيبويه ج ١ — ١٣/١٨٥

والأصل (المرْمَلَ) ومثل قول روبية

تَكَسِّي فِرِنْدَ الْعَجَمِ الْمَوْشِيُّ^(١)

وكان المفروض (المَوْشِيُّ) لأنها صفة للفرند.

٤ - ضرائر القافية وبناء الكلمة :

قد يضطر الشاعر إلى حذف حركة قصيرة أو طويلة من الكلمة لاخضاعها لضرورة الوزن أو القافية^(٢) سواء أكان هذا في الرجز أم بالقريض وإن كانت الأمثلة المعروفة لضرائر القافية قليلة بالنسبة لضرائر الوزن.

وقد يضطر أيضاً لحذف صوت ساكن أو مقطع بأكمله أو حذف تاء التائيث وإن كان هذا يتسبب أحياناً في الاشتباه بالمذكر . إلا أن الشاعر قد يضطر أيضاً لزيادة حركة أو هاء كصوت ساكن أو إدخال باء النسب في كلمة القافية دون داع غير داع القافية .

وفضلاً عن ذلك كله فإن بناء الكلمة نفسه قد يتغير ويعد عن البناء الأصلي لما ، فالاسم قد يحذف منه حركة أو حرف أو يضاف إليه حرف أو حركة ، والفعل الصحيح قد يصرف تصريف المعتل ، أو يعامل المضمن معاملة الصحيح . وقد توضع همزة في منتصف الحركة للتخلص من طولها ، أو لأن القافية تدعوا إلى ذلك ، كما أن الإسم قد يجمع جمعاً غير عادي أو يضاف إلى جمع التكثير

(١) ديوان العجاج ص ١٥٨
ديوان روبية ١٨/٨

(٢) رأيت ج ٢ - ٣٨٠ ، أولمان ٩٦ .

نهايات جمع المذكر أو المؤنث . وكذا ورد بالشعر صورة شاذة للثني . وتعرض
أمثلة لهذا كله فيما يلي مستعينين بما جمعه أولسان^(١) .

فمن حذف الحركة القصيرة لضرورة الوزن

قد علمت غسان مع جُذامي^(٢)

بدلا من (مع)

وما ورد في كلة القافية

ف تستريح النفس من زَفَّارَاهَا^(٣)

بدلا من (زَفَّارَاهَا)

ومثل :

قالت : فما هو ؟ قلت : غَطْى حِرْكَى^(٤)

بدلا من (حِرْكَى)

وأحياناً تُحذف الحركة الطويلة أيضاً لضرورة مثل :

إلا تراه تَظَنْه^(٥)

(١) من ٩٦ - ١٢١

(٢) الامر المقرى - صفين ١/٤٢٨ (تحقيق عبد السلام هارون - القاهرة ١٣٦٥) .

(٣) ابن جنى : المذلين ١١ ، ١٨٠ = اللسان ١٢ - ٥٥٠ ب ٦

(٤) ياقوت : مجمع البلدان ج ١ من ٦٧٤ س ١١

(٥) اللسان ج ٨ - ١٦٦ - ١٠ - ج ١٠ - ٢١ ب ٢٣

بدلا من (تَنْطِهُ)

ومثل :

وَتَجْعَلِينَ اللَّهَ مَمْكُنَّا

بدلا من ، الَّذِي ، ، مَمْكُنٌ^(١) .

ومثل قول أبي تمام في حذف ياء (الذى)

إِلَيْهِ يَهْبِلُ اللَّهُ جَسْتَ اهْبِلَ^(٢)

وقد يحذف الصوت الساكن أيضًا مثل حذف الدال في كلية القافية

وَإِنْ شَقَقْتَ عَصْوَنَا نَمْ شَدَّتْ^(٣)

جِدًّا عَلَى الْقَلْمَنْ مَعْكَمًا ثَبَّتْ

بدلا من « شدّت »

وقد يحذف المقطع أيضًا مثل :

قَدْ مَرَ يَوْمَانْ وَهَذَا إِلَالِ^(٤)

أي الثالث ، أو

خَمْسَةِ أَزْوَاجْ وَهَذَا إِلَادِ

أي السادس^(٥) ، ومثل :

(١) ابن جقي : المذain ، ٤٢ ، ٤٣ .

(٢) ابن آبيون ، فليشر ج ٣ - ١٩٨ أصل .

(٣) الموضع ٣١٠ / ٤ أصل .

(٤) الفصل ١٧٤ ، ١١ .

(٥) الإبسال لأبي الطيب ج ٢ - ٥/٢١٩ .

أَوْ أَنَا مَكَّةُ مِنْ وَرْقِ الْحَمَامِ^(١)

أي «الحمام»، ومثل:

بِالغَيْرِ خَيْرَاتٍ وَلَنْ شَرًا فـ

وَلَا يُرِيدُ الشَّرَ إِلَّا أَنْ تَـ^(٢)

(ف) بدل من (فسر)، (ت) بدل من (تشاء). ومثل:

هَنِئْتَ إِذَا أَعْيَتْ أَطْلَقْتَ الْمِنَـ^(٣)

أي (العنان)

أما حنف الضمار المتصلة فمثل:

قَدْ رَفَعَ الْفَخْ فَمَاذَا تَحْذِيرٍ^(٤)

أي (تحذيرين). ومثل:

إِنْ كُمْ مِنْ بَعْدِ أَنْ تَزِلُوا عَنْ قَصْدِهِ أَوْ تَنْجِيَهِ تَظِلُوا^(٥)

أي (قطلون). ومثل:

حَيْدِهِ خَالِي وَلَقِيطٌ وَعَلِيٌّ

وَحَاتِمُ الطَّائِي وَاهِبُ الْمَئِ

(١) الحاج ٤٧/٣٥ = ابن قيبة: تأويل مشكل القرآن، تحقيق السيد أحمد صقر، القاهرة ١٩٥٨/١٣٧٨ - ١١، ٢٣٧ - سيبويه ج ١ - ٧ أسلف - البرجاني:

الوساطة ٧/١٤ ديوان الحاج من ٢٩٥.

(٢) سيبويه ج ٢ - ٦/٥٧ .

(٣) رأيت ج ٢ - ٣٨٢ ب .

(٤) الوساطة ٠/١١ .

(٥) الوليد بن اليزيد ٣٧ بيت ٢٣ نلده ٨/١١ .

ولم يكن كغالك العبد الدعى

يا كل أزمان المزال والسفى

^(١) هنَّاتِ عَيْرِ مَيْتِ غَيْرِ ذَلِكِ

المى = التين ، السنى = السنين

وقد تختلف تاء التأنيث وهذا كثير الورود . مثل :

^(٢) لِيَوْمِ رَفْعَهِ أَوْ فَعَالِ مَكْرُمِ

يدل من (مكرمة) . ومثل :

^(٣) قَدْ اغْتَدَى وَالصَّبَعُ ذُو بَنِيقِ

أى (بنيق) . ومثل :

^(٤) غَيْرِ رَمَادِيِ النَّارِ وَالْأَنْثِيِ

أى (الأنثية) . ومثل :

^(٥) وَمَقْرَبَاتِ الْخَيْلِ فِي الْأَخْيَى

أى (الأختيـتـ). ومثل :

^(٦) فَوْقَ الثَّقَالَيْ بِدُونِ الْأَرْبَيْ

(١) لامرأة من بنى عامر أو بني عقيل . المزانة ج ٣ - ٣٠٤ - ١٧٠ .

(٢) أبو الأخر الحانى : معجم اللغة العربية الفصحى ج ١ ص ١٤٨ أ - ٣٧ .

(٣) اللسان ج ١٠ ص ٢٨ ب - ١٤ .

(٤) نوادر أبي زيد ١٧٤ أسلف - اللسان ج ١٤ ص ١٣٧ .

(٥) رؤبة ٨ / ١٦

(٦) رؤبة ٨ / ٢٠

أى (الأريت). ومثل :

من كل ميلاد على العشرين^(١)

أى (الخشبة). ومثل :

وقد بدت فيه ثمار الكستري^(٢)

أى (الكستيرت). ومثل :

وفوقل ويايس من كزبر^(٣)

أى (كزبرت). ومثل :

لو يقعدى جملا لم يثري * * منه سوى كعبرة وكعببر^(٤)

أى (وكعبرة)

ولكن الناه لاتحذف إذا كان خروج الروى الفاء ، لأن الماء لن تظهر
في النطق (وأن كتبت) بل تعد امتداداً للفتحة قبلها . مثل :

ودار صيني وكذا كزبر^(٥)

ومثال :

عوجى علينا واربعي يا فاطمه^(٦)

(١) رؤبة ٢٤ .

(٢) ابن المطر ج ٤ رقم ٩٩-٢١ = التشبيهات لابن عون ٦-١٩٥ .

(٣) ارجوزة ابن سناء الملك ١٠٨٠ .

(٤) اللسان ج ٥ من ١٤٣ ب ١٥ أ -- المرى . المصول ٣-٣٤١ .

(٥) اسحق الموصلي = المسعودي : مروج الذهب ج ٨ - ٨ / ٣٩٨ .

(٦) زياد بن زيد = الحماسة ج ١ - ١٢ / ٢٢٣ ج ٢ - ٢ / ٤٥ .

و مثل :

وَقَدْ فَسَطَ مَا لِكَ وَحَنَظَلَهُ^(١)

وقد يتسبب حذف تات التأنيث في الاشتباه بالذكر . مثل :

وَفَيْشَةُ لَيْسَتْ كَهْذِي الْفَيْشِ^(٢)

أى (الفيشة) ، وإن كانت رواية ابن جنى فهذا الفيش . ومثل ذلك في بحر الطويل :

عَلَى كَثْرَةِ الْوَاشِينِ أَىْ مَمْوَنِ^(٣)

أى (معونة)

هذه هي كل الموضع التي أمكن حصرها فيما تسببه القافية من حذف^(٤) للضرورة إلا أنها قد تسبب أيضاً في زيادة حركة قصيرة أو هامـ كصوت ساكن قصير كما تزداد أحياناً ياء النسبة لضرورة القافية .

في زيادة الحركة القصيرة مثل :

صَوَادِقَ الْمَقْبِ مَهَادِيبِ الْوَلْقِ^(٥)

أى (الولق) بتسكن اللام . ومثل :

أَبْوَمَ لَمْ يُقْدَرْ أَمْ يَوْمَ قُدْرِ

أى (يُقدر) بتسكن القاف

(١) ابن الشعرى الاملى ج ١ - ١٢٧ - ١٠ / ٢٩٩ - سيبويه ج ١ - ٦ / ٢٩٩ .

(٢) السان ج ٦ - ٣٣٣ - ٨ ب ٠

(٣) ابن قتيبة : أدب الكتاب ٩ - ٦١٣ - ٠

(٤) راجع أيضاً أولان النصل السادس .

(٥) الشعر والشعراء ٠ ٣٧٨ ورؤبة ٤٠ - ٦٧ .

وزيادة الماء مثل .

أَشَدَّ بِاللهِ مِنَ التَّعْلِيَّةِ^(١)

يُشَدَّهُ شَيْخُ كَمْثُرِ الرَّجُلِينَ

أى (العلين) و (الرجلين)

ومثل :

تَرَخَّصِي إِلَيْكَ يَا بَرْزُونَهُ^(٢)

إِنَّ الْبَرَازِينَ إِذَا جَرَيْنَهُ

مَعَ الْجِيَادِ سَاعَةً أَعِدْنَهُ

ومثل :

يَا أَسْدِي لَمْ أَكُلْتَهُ إِمَّهُ^(٣)

أما زيادة ياه النسبة فليس ثمة داع صرف لها في ما ضرورة القافية
أو يقال إنها للبالقة — كما نواد تاء التائيت للبالقة .

مثل علامة ونسابة — إن صح ذلك^(٤)

(١) السان ج ١ - ١٤٩ - ١٥٠ .

(٢) المحاط البنال ١٠٨ و ٢ = الميون ج ٢ من ١٣ / ١٠٣ و ٢ / ٢٨٣ .

(٣) المحاط الميون ج ١ - ١٢٨ - ٤ / ٤ - (سالم بن دار النطافى) . قطرى :
الاضداد ٧ / ٢٥٤ . ابن الأبارى ١٣٤ - ٨ - ٧ . وكذا بالرمل لدى ابن الأبارى
بالأنصاف ٦ - ٢٣٤ .

(٤) راجع الشعري . الأمالي ج ١ ص ١٨ والصفدي بالواق ج ١ ص ٣١ س ٢ .

مثل قول العجاج :

والدَهْرُ بِالْأَنْسَانِ دَوَارٍ^(١)
أَيْ (دَوَارٌ) .

ومثل قول العجاج أيضًا :

مِنْ أَنْ شَجَاكَ طَلَلْ عَامِي^(٢)
قِدَمَا يُرَى مِنْ عَهْدِهِ فِي الْكِرْسِيِّ

ومثل قوله :

وَإِذْ زَمَانُ النَّاسِ دَغْفَلِي^(٣)
أَيْ (دغفل) وقوله :

وَكَفَلُ يَرْتَجُ رَجْرَاجِي^(٤)
أَيْ (درج) ومثل قول

لِيل السَّمَاكِينِ السَّكَامِيِّ^(٥)

(١) العجاج ٤٠ / ٤ ابن الانباري : الاضداد ١٢٤ - ٢ = ابن يعيش ٤٠٦ - ٤
وابن التبعري : الامالي ج ١ - ٢/٢٩ - الصندي : الواق ج ١ - ٣١ / ٤ . ديوان
العجاج ص ٣١٠ .

(٢) العجاج ٨/٤٠ ديوان العجاج ص ٣١١

(٣) العجاج ٢١/٤٠ = اللسان ج ١١ - ٢٤٥ ب ١٨ = ج ١٤ ص ٢١٤ أ - ٤
الثيران ص ٣١٣

(٤) العجاج ٣٦/٤٠ - الديوان ص ٣١٥

(٥) العجاج ١٣٥/٤٠ - الديوان ص ٣٢٧

أى (المُكْسِنُ) وقوله :

وَغُضْفَانٌ طَوَّاهَا الْأَمْسٌ كَلَّا يُ^(١)

أى (كلاب) وقول رؤبة :

مِنْ الْحَرِيرِ الْحَرُّ وَالْقَزِي^(٢)

أى (والقر) . ومثل :

قَدْ كَانَ حَدَّارَ قُرَاقِرِي^(٣)

أى (قراقر) ومثل :

أَصْبَحَ صَوْتُ عَامِرٍ صَاءِيَّا^(٤)

مِنْ بَنْدِ مَا كَانَ قُرَاقِرِيَّا

فَمَنْ يُنَادِي بَنْدَكَ الْمَطِيَّا

ومثل قول الرداعي :

يَنْصُها حَمَادٍ قُرَاقِرِي^(٥)

ويقول الكبيت أيضاً في بحر الطويل :

وَدَانِي^(٦)

(١) العجاج ٤٠/١٤٥ — ابن جني المذلين ٩/٢٢١ الديوان من ٣٢٨

(٢) رؤبة ٢٧/٨

(٣) اللسان ج ٥ ص ٩٠ / ٧

(٤) اللسان ج ٥ ص ١٢

(٥) المسداني : الجزيرة ٢٣٩ / ٨

(٦) معجم اللغة العربية ج ١ ص ٨٨ / ٤٠ — ٢٩

ولبشار بن برد في بحر الخفيف .

يَجْتَمِعُ كُمْشِي^(١)

بدلا من كعشب

وللبيح بن الحكيم في الطويل :

إِلَى رَغْشَنِي^(٢)

بدلا من (راغشن)

و جاء لدى زهير في الطويل

كَنْـاـزِي^(٣)

بدلا من (كناز)

كذلك جاء لدى دريد بن الصمة في الطويل أيضا

فطمنت عنه الخيل حتى تفسمت

وحتى علاني حالك اللون أسودي^(٤)

بل إن بناء الكلمة قد يتغير أيضا بسبب القافية فيتغير بناء الاسم ويصرف الفعل الصحيح تصريف المعتل . وأحيانا يفك التضعيف بكلمة القافية أو داسخها قياسا عليها دون سبب . كما توضح همزة في منتصف المركبة الطويلة للتناسب على طول المقطع الموجود به وإن كانت تأق أحيانا دون داع .

(١) الأغانى ج ٣ - ٦ / ٢٣٥ ، ٣ / ٦ .

(٢) ديوان المذلين . ٢٩ / ٢٧٩ .

(٣) زهير ٢ / ١٦ وسيبوه ٢٤٠ = معجم اللغة العربية ج ١ ص ٢٦ ب ١٨ .

(٤) الحماسة ٣٧٩ بيت ٣ ولدى المرزوقي (أسود) بالاقواه (٩ / ٢٧١) .

(٥) ١٠ — (القافية)

بل إن بنية الكلمة نفسها قد تخضع للتغيير بسبب القافية وذلك بالنسبة للجمع .

تتغير الاسم مثل :

يُدعى أبا السمح وقرضاي سِامِه^(١)

بدلا من (وقرضاي اسمه) .

ومثل قول روبة أو رجل من بي قضاعة أو بي كلب

باسم الذي في كل صورة سِامِه^(٢)

ومثل :

إن لم يكن صقر فعندي كَوْنَجَ

كَانَ نقشَ ديشَ المَدَرَج^(٣)

بدلا من (كَوْنَجَ)

ويصرف الفعل الصحيح تصريف المعتل إذا اقتضت القافية ذلك .

مثل قول روبة :

أَمْطَرَ فِي أَكْنَافِ غَيْمٍ مُّغَيْنِ^(٤)

بدلا من (مُغَيْنِ)

وقد ينل التضييف بسبب القافية ، ومن ثم يصرف الفعل تصرف الفعل الصحيح مثل قول العجاج .

(١) اصلاح النطق ١٥ / أسفل ، ١٦٤ ، ٤ — نوادر أبي مسلح ، ٦/٩٤
السان ج ١ ١٦٧٠ ١٦٧١ ١٢ .

(٢) نوادر ٨/١٦٦ روبة ١٦٩ .

(٣) كشاجم ، مصايد ١/٩٢ — التويري نهاية الأرب ج ١٠ ١٩٨ — ٣ .

(٤) روبة ٥٧ — اللسان ج ١٣ ١٣١٦ — ٣ .

فقد لمحنا في مواث لجاجا^(١)

فوق العلاديّ إذ ما أمحجا (٢)

أى (أمجا) وقوله :

وأَغْثَتَ النَّاسَ الضِّبَاجَ الْأَضْبَاجَاً^(٣)

بدلا من (الاضجا) وقوله :

مِيَالَةُ الْحَلِيلِ الْمُهَمَّلِ (٤)

أى (الحلّ) وقوله :

تَهْمِدُ دا لَذِي الجَلَالِ الْأَجْلَلِ^(٤)

أى (الأجل) وقوله :

وطولِ انسان و ظاهرِ متملٰی^(۱)

بدلاً (المُلّ)

• ०९८/०१ (१)

• १९८० (२)

• 1:3 / 0 (3)

(٤) العجاج ٢٩/٤٠ - الديوان ص ١٤٧ .

(٤) - ١٥٢ - الدیوان ص ٢٩/٦٨

(٦) ٨٩/٢٩ - الديوان

وأحياناً ينفك التضييف بكلمة القافية وقد ينفك أيضاً بالكلمة داخل البيت
بدون داع مثل قول العجاج :

تشكو الوجى من أظللى وأظلل^(١)
بدل من (أظلل[ُ] وأظلل[ُ]) .

وَفَكَ التَّضْعِيفُ دَاخِلُ الْبَيْتِ دُونَ دَاعٍ مُثْلٍ :

يادار حیثت ومن الْمِبِشِ (۲) ای (الْمَبِشُ)

و مثل بيت سعد بن المنظري

تکفُّع السَّمَامِ الْأَوَاجِيَّجُ (٣) بدل من (الْأَوَاجُ)

ومثل قول قعْبَنْ أُمِّ صَاحِبِ الْغَطْفَانِ :

لَنِي أَجُودُ لِأَقْوَامٍ وَأَنْ ضَنِّنُوا^(٤)
أَيْ (ضَنِّنُوا)

وقد يتغلب على طول المقطع بوضع هزة بعنصف الحركة الطويلة :

يادار مَيْ بدَ كادِيكَ الْبَرَقُ^(٤)

صَبَرَآ فَقَدْ هَيَّجَتْ شَوَّقُ الْمَشَّافِقْ

(١) ٨٨ / ٢٨ - أبو زيد ٤٤ / ٢ صيغة - ٢ - ٦ / ١٦٠

(٢) أبو الطيب: (بدل ج ٢ - ٥٢٣).

(٣) اللسان ح ٢ - ٤٧٩

(٤) نوادر ابی زید = سیبویہ ۱ - ۱۸/۸ - ج ۲ ۱۶۵/۴ ، راجع
تلنگ کم ۱۲ :

(٢) الفصل ١٧٢ / ١٩ - ابن بيثن، ١٣١٤ /

بدل من (المشتق) . وأن كانت الفضورة هنا ليست بسبب طول المقطع ، وإنما القافية نفسها . ويرى ابن عييش أن « المشتق » تركيب صناعي حتى تفصل بين اسم الفاعل واسم المفعول .
 أما بنية الكلمة وإخضاعها لضرورة القافية فلم يرد ذلك إلا في الجم فالعجاج يقول :

جَذْبُ الصَّرَارِينَ بِالسُّكُرُورِ^(١)
 بدل من (اكرار) جمع (كر).

وجمع (كهل) على (كھل) لم يرد إلا لدى العجاج .

خَيْرُ الشَّبَابِ وَابْنِ خَيْرِ الْكَهْلِ
 كذلك جمع رؤبة (كامن) على (كھن) فيقول^(٢) :
حَقَائِقًا لَيْسَتْ بِقَوْلِ الْكَهْنَ
 وجمع (كهف) على (اكھاف) . فقال همام بن دهر :
يَلْوُذُ مِنْ الدُّبُّ فِي أَكْهَافِ^(٣)
 وجاء لدى رؤبة :

أَقْفَرْتُ الْوَعْسَاءَ وَالْمَشَاءَتَ^(٤)
مِنْ أَهْلِهَا وَالْبَرَقَ وَالْبَرَاثَ

(١) ٧٣/١٥ .

(٢) العجاج ١٢٤/٢٩ الديوان من ١٦٢ .

(٣) رؤبة ٩٥/٥٧ .

(٤) رؤبة ١/١٢ = الشمر والشراء ٣٧٩ - ١٥ = الجرجاني : الوساطة ١/٧ =
 اللسان ج ٢ / ١١٥ ب ٢٠ .

ويراريث جع بِرَاثٌ وأَبْرَاثٌ وِبِرُوْثٌ . ولكن الأصمعي يرى أن الأصل (برية) وغيره يرى (براءة أو بُرئَة) . أما أَحَد بن يَمِي فِيقول : إنها غير مفهومة والأَزْمَرِي يَدْعُمُ : أن رقبة قَالِ بِرَاثٌ ثُمَّ عَدَلَ عَنْهَا إِلَى بِرَارَثٍ . والجَوْهَرِي يَخْطَأُهَا وَكَذَا إِنْ بِرَّتِي فِي عَنْدَهُ^(١) ، غَلَطٌ ، (رَاجِعُ السَّانِ) .

وَالْأَمْرُ كَمَا رأَيْنَا فِي كَافَةِ ضَرائِرِ الشِّعْرِ لَا يَخْرُجُ عَنْ أَنْ يَكُونَ ضَرُورَةً لَا تَحْتَاجُ لِكُلِّ هَذَا التَّعْلِيلِ أَوِ التَّخْرِيجِ .

وَقَدْ يَضَافُ إِلَى جَمِيعِ التَّسْكِيرِ نَهَايَةً جَمِيعِ الْمَذْكُورِ أَوِ الْمَوْنَثِ مُثْلَ الْأَيْدِينِ فِي الْأَيْدِيِّيْنِ أَوِ أَيَامِيْنِ فِي أَيَامِنِ جَمِيعِ أَيْمَنِ وَأَبْيَكِرِيْنِ فِي أَبْيَكِرِيْنِ جَمِيعِ بَكْرِ وَحَدَادَاتِ فِي حَدَادَهُ .

مَثَلٌ :

يَنْهَشُنَّ بِالْأَرْجَلِ وَالْأَيْدِيْنَا^(٢)

بَحْثُ الْمَغَلَاتِ لَمَّا يَبْغِيْنَا

وَمَثَلُ قَوْلِ الْمَنْلِيْلِ :

قَدْ جَرَتِ الْطَّيْرُ أَيَامِيْنِيْنَا^(٣)

(١) كتاب التنبیهات على أغالیط الرواة (مخطوطه بدار الكتب ٣٠٠ لفة ورقة ٢٧٦ بـ ٢٧٦) أصلان ١١٥ أصل .

(٢) السان ج ١٥ ص ٤٢٠ ١٣١ أصل .

(٣) ابن جنی : دیوان المذلين ٢٢١ / ٣ = السان ج ١٣ = ٤٥٩ ص ١١ .

مشعل:

قد شربت الا دمہ دھینا^(۱)

قليلٌ ————— وأيُّ كريناً^(۲)

مشعل:

فہرست ملکی حدائق اور گھریلو حدائق

أما المثل فقد ورد فيه تركيب غير معتمد مثل :

أعرّفُ منها الحيدَ والميّانا ومتّخرين أشها ظيّانا

٤ - ضمائر القافية والأصوات اللغوية :

كثيراً ما تخضع الأصوات اللغوية في الرجز والقريض لغيرات كثيرة وهي في الرجز أكثر منها في القريض لطبيعة الرجز وقلة عدد التفعيلات فيه . وهذه التغيرات الصوتية يمكن أن تؤثر على القيمة الكيفية أو الكمية للصوت . وإنما يرجع السبب في هذه التغيرات إلى ضرائط القافية والعرض ، ولما كاننا تعرّض هنا الحديث عن القافية نحسب فسنة صر الأمثلة على ما يرجع السبب فيه إلى ضرورة القافية . ومن المؤكد أن هذه الأمثلة ليست شواهد على ظواهر نحوية أو صوتية كانت موجودة باللغة العربية وليس أدلة على لمحات عربية بذاتها ، فهي جمِيعاً أمثلة على ضرائط القافية وإن كانت طبيعة الصوت نفسها لها أثر على التغير الطارئ . أحياناً .

(۱) سیوہ ۲ / ۱۴۰ / ۱۴

٢) اللسان ح ٣ - ١٤١٦ = ابن جنی : دیوان المذلین ١/٢٢١ .

فالحركة الطويلة قد تصبح قصيرة كما قد تصير الحركة القصيرة طويلة وأحياناً تقلل القيمة الكبيرة للصوت الساكن أو تختصر أو يمد الصوت الساكن أو يحدث الأمران في وقت معاً فختصر صوت على حين يمد آخر.

أما القسمة الكيفية فتحدث في أصوات اللين والأصوات الساكنة على السواء.

أولاً - المركبات

لغة الكلمة الصوتية :

أ) الحركة الطويلة تصبح قصيرة :

مثل قول عبد المطلب :

آئی (ابراهیم) :

و مثل قول المعاشر ن محل :

وَلَا يَكُاد يَجْرِي الدَّاءُ الدَّفْنَ^(٣)

أى (الدفين) :

ومثل ما ورد لدى أبي زيد بالنواذر :

أنا على طول الكلال والتوازن^(٣)

أى (والتوافى) .

(١) الجوابي : المعرّب ١/٩ - ٩/١٣ .

(٢) اللسان = ١٣ - ١٥٦ = ٢١

(٤) النواشر ١٠٣ / ٤ = المزانة ح ٣ - ٣

ب) وقد تمد الحركة القصيدة أى تشبع مثل :

وقد سمعنا صوتَ حادِ جَلْجَالٍ^(١)
أى (جلجل). وذلك لأن القافية تنس باللام المسبقة بالفتحة.

ومثل :

أقول إِذ خَرَّ عَلَى الْكَلْكَالِ
يَا نَاقِي مَا جَلَّتِ مِنْ مَجَالٍ^(٢)
أى (الكلكل). ومثل قول رؤبة :

حَتَّى تَحَاجِزَ عن الرُّوَادِي
تَحَاجِزَ الرَّى وَلَمْ تَكَادِي
أى (لم تكاد) ومثل قوله :

رَضِمَّا كَسَاهَا شِيَةً كَنِيمَـا^(٣)
أى (نها) ومثل :
لَوْ أَنَّ عَنِّـي مَائِي دِرْهَامٍ
لابعمت داراً فِي بَنِي حَرَامِ^(٤)

(١) اللسان ج ٢ - ٦٩٨ ب ١٠ .

(٢) فطرب : مشكل ٢٣٤ = الانصاف ١٠ - ١٤ = ١٩ - ٣١٢ = المربان
الوشع ٩٦ - ٩ .

(٣) أبو زيد بالنوادر ٤ - ١٤ = أضداد / الاسمي ٢٨ - ١٠ = أضداد / ابن
السيكت ١٨٣ - ١٠ = الزبيدي : طبقات ٦ - ٣٢ = رؤبة ٧ - ٢٦ .

(٤) رؤبة ٩٠ - ٢٥ = اللسان ج ١٢ - ١٢ = ٩١٥٩٣ .

(٥) اللسان ١٢٠ - ١٢١ = المري : رسالة الملائكة ٤٠٩ - ٩ .

ومثل :

فَاعْطِيهِ الْمَرْأَةُ وَالسَّكْحَالُ

بدل من (السَّكْحَال) وأن كان (مِفعَل وَمِفعَال) كثيري الورود.

ومثل :

كَانَ فِي أَنْيَابِهِ الْقَرْنَفُولُ^(٢)

أى (القرنفل) لأن القافية تقتضي باللام الساكنة وقبلها واو.

ومثل :

فِي كُلِّ مَا يُوْمَ وَكُلِّ لَيْلَاهُ

بدل من ليلة (ابن يعيش ٦٧٠/١٠ اللسان ج ٢ - ١٦٠٨ شواهد ١٣٨ ب)

ومثل :

يَتَرَكُ سِيلَادُ جَارِحَ السَّكُلُومِ

مُنَاقِمًا بِالصَّعْصَفِ السَّكَرَّوْمُ^(٣)

ومثل :

لَا أَحَدُ لِي بِنِيَضَالٍ أَصْبَحْتُ كَشْنَ الْبَالِ^(٤)

بدل من (بنضال)

(١) اللسان ح ٢ - ٥٨٤ = معجم العرب ح ١١٩٧٦ .

(٢) الإنصاف ١٠/١٠ - ١٥/٣١٧ ، اللسان ح ٢ - ٥٥٦ ب ١٣ .

(٣) اللسان ح ١٢ - ١٤١٥١٦ - ٢٠٠ / ٢٥٠ = معجم البلدان ح ٤ - ٤ .

(٤) الإنصاف ح ٤، ٢ - ١٧ / ٣١٧ . وفي أسرار ابن الأنباري « عند بنضال »

ج) تقليل كمية الصوت الساكن أو إختزالها :

وذلك حين تتطلب التافية صوتا ساكنا محدوداً الكمية الصوتية للروى والصوت الواقع فيها مشدد ، لذا يختزل الصوت فتصبح صوتا ساكنا معتاداً وليس مفهداً أي تختزل قيمة الكمية إلى الصفر لأن المفهود صوت ساكن مضيق الكمية .

وذلك مثل :

قد عَمِّت النعماه سَفَدَا وَمِكْبَه^(١)

بدل من (عِكِبَة) ومثل قول رؤبة

وقد عَلِمْنَا ذَالَه عِلْمًا غَيْرَ شَكَه^(٢)

أي (غَيْر شَكَه) .

بل أن إختزال الصوت قد يسرى أيضاً إذا أعقب الصوت الساكن المضيق صوت لين مثل :

وقد تَسْنَيْتُهُمْ كُلَّ النَّسْنَه^(٣)

أي (كُلَّ النَّسْنَه)

وقد تعرض أبو عبد الله محمد بن جعفر التميمي القراز القهراوي في كتابه (ضرائر الشعر)^(٤) فذكر «وما يجوز له، تخفيف المشدد في التافية» ، وذلك أن المشدد حرفاً ، فلو تم للشاعر الوزن بأخذها حذف الآخر .

(١) أبو أجزاء التغلبي لدى عمرو بن كلثوم : الديوان ٣٢ - ١ .

(٢) رؤبة ٤٩ - ٤٣ .

(٣) أبو الطيب : إيدال ٢ - ٢٠٤ - ٢٠٤ - اللسان ١٤ - ٦٤٠ - ٦٤٠ ب٧ .

(٤) تحقيق د. محمد زغلول سلام ، د. مصطفى مداره ، منشأة المعرف ١٩٧٣ .

ومنه قول الشاعر :

أصعوت اليوم أم شاقتك هز

وكقوله :

أرق العين خيال لم يعز

خفف واصله التشديد . وكذا قول الآخر :

حتى إذا ما لم أجد غير السرى

كنت امرئا من مالك بن جعفر

خفف (السرى) ومنه قول الآخر :

قتلت علياء وهند العمل

وابنا الصوان على دين على

خفف الياء من (على) لما احتاج إلى ذلك .

وكذا قول الآخر :

كان أصوات القطا المنقض

بالليل أصوات الحصى المفتر

ومذاكثير أن تقصيته طال الكتاب ، وخرج عما قصدته من الاختصار ،

وقد يمد الصوت الساكن مثل قول زفيان :

تلقاء نكباه شمالاً^(١)

أى (شمال) ومثل :

مُفْتَشِرٌ إِذَا مَشَى رَعْبَلٌ
 إِذَا مَطَّا السُّفُرَ الْأَطْوَلُ
 وَالْبَلَدُ الْمَطْوُدُ الْمَوْجُلُ^(١)

أى رعبد ، الأطول ، الموجل ، ومثل :

قَلَتْ تَمْلِقَ فِيلِقاً هَوْجَلَّ
 عَجَاجَةً هَجَاجَةً تَأَلَّ^(٢)

ويروى ثعلب في أحد مجالسه^(٣) أرجوزة المنتظر بن مرقد الأسدى أطال
 فـ اللام ثماني مرات :

تَعْرُضُ الْمُهَرَّةَ فِي الطَّوْلِ^(٤)

أى (الطول)

بمثل جيد الرئمة المطلب

مَلَّ الْبَرِيمَ مَنَاقِ الْخَلْخَلَ^(٥)

بدل من الخلخل أو الخلخل .

(١) اللسان - ٢ - ١٨١٢٨٩

(٢) اللسان - ١٠ - ٣١١ - ٤ = ٢ - ٦٩٠

(٣) ١١ - ٦٠١

(٤) الزجاجي : إيدال ٤٧٥ - ٣ ، اصلاح النطق ١٩٢ / ٧ ، ٤ / ١٧٠ ، الجرجانى
 الوساطة ٤٥١ / ٨ ، اللسان - ٢ - ٤١٣ أ أسفل .

(٥) ثعلب ٣/٦٠٢ ، اللسان - ١١ / ٢٢٢

أرضي بالف بعدها مبدل^(١)

بدل من (مبدل^٢)

يباذل وجناه أو عيهل^(٣)

بدل من (عيهل^٤)

ترى مراد نسمة المدخل^(٥)

بدل من (التدخل^٦)

بين راحا العيزوم والمرحل^(٧)

بدل من (المرحل^٨)

كان مهواه من الكلكل^(٩)

بدل من (الكلكل^{١٠})

ويرجح أولان^(١١) أن يكون البيت الثاني من نفس القصيدة أيضاً :

إذ أخذ القلوب كالأفكل^(١٢)

بدل من (الأفكل^{١٣})

(١) ثعلب ٥/٦٠٢ ، اللسان حـ ١١ - ٢٩٤٩

(٢) ثعلب ٣/٦٠٣ ، اللسان حـ ٢ - ٤١٤٨١

(٣) ثعلب ٤/٦٠٣

(٤) ثعلب ٤/٦٠٣ ، الحماسة ٧/٨٠٧ - ٤ - ١٠/٣٤٩ - ٢ ، المزانة حـ ٢ من ٥٥١

(٥) س ٧٤

(٦) السيرافي على مسيروه ٨/٣٠/١٢

ومثل الآيات التي تنسب إلى دهلب بن قريع أو قارب بن سالم المري^(١) أو إلى شبيب بن ثعلبة :

كان مجرئ دمّعها المستن

قطنة من أجواد القطون^(٢)

بدل من (القطون)

أحب مِنْكَ مَوْضِعَ الْوِشْعَنِ

بدل من (الوشعن)

وموضع الإزار والقفني^(٣)

بدل من (القفن)

حُدْبٌ حُدَيْرٌ من الدَّخْشَنِ^(٤)

بدل من (الدخشن)

فلو أن الشاعر هنا لم يزد في طول الصوت الساكن وهو التون لما تمكن من الحصول على الفافية . ولعل نظرة سريعة إلى الكلمات الأصلية تكفي للتدليل على ذلك .

ومثل قول رؤبة أو ربيعة بن صبع أو أحد البدو :

لَقَدْ خَشِيتُ أَنْ أَرَى جِدَبًا

(١) رابع البرجاني بالواسطة ٤/٤٥٦، ٣/٤٥١ ، أولان من ٧٥

(٢) السيراق على سيبويه حـ ١ من ٢ ، ٣٠ : ٢١

(٣) اللسان حـ ١٣ / ٣٤٦ بـ ٢٠ أسفل .

(٤) النواذر لأبي مسحل ١١٣٤ : ٢ - ١٣ و ١٥١ بـ ١

فِي عَامِنَا ذَادَ بَعْدَ مَا أَخْضَبَتَا
 إِنَّ الدُّبَّ فِي الْمُثُونِ دَبَّا
 وَهَبَّتِ الرِّيحُ يَمُورِ هَبَّا
 تَرَكَ مَا أَبْقَى الدَّبُ سَبَسَبَّا
 كَأَنَّهُ السَّلِيلُ إِذَا أَسْلَمَتَا
 أَوْ كَالْحَرِيقِ وَاقِ القَصَبَّا^(١)

وَمِثْلُ مَا وَرَدَ فِي الْأَلْسَافِ^(٢)

وَمَا وَرَدَ لِدِي ابْنِ كَيْسَانَ^(٣)

وَمِثْلُ :

كَأَنَّ فِي الْجَبَلِينِ مِنْ مَكْوَرَةٍ
 مِسْتَحَلَّ عُونِ قَصَدَتْ لِضَرَّهِ^(٤)
 وَمَكْوَرَةٌ صِيفَهُ فِي مَكْوَرَةٍ، كُورَّهُ وَكَانَ الْفَرْوَضُ أَنْ تَأْتِي مَكْوَرَهُ.

(٥) وَأَحياناً يُحدِثُ إِطَالَةُ الصَّوْتِ سَاكِنَ مَعَ اخْتِصارِ فِي الْكَبِيْهِ الصَّوْتِيَّةِ

لِغَيْرِهِ فَقَدْ وَرَدَتْ (الْكَمْتَهَدَةُ) فِي الشِّعْرِ :

(١) دِيوَانُ رَؤْبَهِ سِنْ ١٦٩ - ١٧٠ ، الْعَيْنُ ٤ - ٥٤٩ - ٢١.

(٢) الْأَلْسَافُ ١٠/٥٠.

(٣) ابْنُ كَيْسَانَ ٦٣/١٤.

(٤) السَّانُ ٣ - ١٥٥ / ١٧ (عَنِ الْأَسْمَى)، التَّاجُ ٣ - ٥٣١ / ١٠.

نُوَّاْمَةُ وَقْتُ الصُّبْحِ تُوَهَّدَهُ

شِفَاؤُهَا مِنْ دَائِهِ الْكُمَيْدَهُ^(١)

وهي الصحيح ولكن ورد لدى أبي زيد بالنوادر ٣/١٠٣ والأصمعى في خلق الإنسان ٢٢٢/١٢ وبشار ٢٠٥ ، ٢ صياغة أخرى مع تضييف الميم وتعريرها وتسكين الهاء (وتوهده) هنا بدل من (توهده) بباب القافية .

وجاءت (الْكُمَيْدَهُ) لدى أبي عمرو الشيباني (عخطولة بالاسكور وبال٥٧٢)^(٢) في رجز لأبي العيسى .

بَتْ أَزْكَمْ عَلَى كُمَيْدَهُ

ولابد الصفراء البولالي (كتاب الجم ١٤٠، ١٧١). .

فَانَهُ الْكُمَيْدُ وَالْكُمَيْدُ

تغير القيمة الكيفية :

(١) تغير قيمة الحركات

مثل قول العماني أو نخبيلة

كَانَ أَذْنِيهِ إِذَا تَسَرَّفَأَ

قادِمَةً أَوْ قَدْمَهُ مَعْرُوفًا^(٣)

(١) اللسان ج ٣ - ١٠٦ = ١٩١ ب٣١٨ = . .

(٢) راجع أولان بنفس الموضع .

(٣) العقد ج ١٥٩٣ - ٧ = الكامل ٥١٣ = تاريخ بغداد ج ٤ من ٧/٢٧١ =

فيك : التربية ٥٢ .

(١١م - الثانية)

بدلامن (قادمة^{٢٠} أو قلم^{٢١} محرف^{٢٢}) . فالقافية أضطرت الشاعر هنا إلى تغيير قيمة الحركة الـكـيفـية فـوـقـعـ فيـ الحـطـاـ التـحـويـ .
ومثل قول رؤبة :

فـلـمـيـتـ أـيـامـ الصـبـاـ عـواـكـراـ
ولـيـتـ مـبـشـأـ الشـبـابـ التـاجـراـ^(١)
أـىـ (ـعـواـكـراـ ،ـ التـاجـراـ)

ومثل :

يـاـ حـيـداـ عـيـنـ سـلـيـعـيـ وـالـفـمـ^(٢)
بـدـلاـ مـنـ (ـالـفـمـ)ـ بـالـحـمـ
ومـثـلـ :
فـيـ الـحـبـ إـنـ الـحـبـ لـنـ يـدـاماـ^(٣)
أـىـ (ـيـدـوـمـ)

والنـغـيـرـ هـنـاـ شـدـيدـ وـعـكـسـ أـىـ أـنـ الـوـادـ فـيـ يـدـوـمـ اـنـقـلـبـ الـفـاءـ حـرـكـةـ
الـدـالـ قـبـلـهـ وـقـلـبـتـ فـتـحةـ وـمـثـلـ ذـلـكـ أـيـضاـ :

بـنـيـقـ سـيـدـةـ الـبـنـاتـ^(٤)
عـيشـيـ وـلـاـ يـؤـمـنـ أـنـ تـمـاتـ
أـىـ (ـتـهـوتـ)

-
- (١) رؤبة ٢١/٣٧ .
(٢) بات سعاد ١١٦/١٥ .
(٣) اللسان ج ١٢ - ١٢٣ ب/ب
(٤) اللسان ج ٢ ص ٩١١ د ٣

ومثل :

يَارَبَ سَارِي مَا تُوَسِّدَ

إِلَّا ذِرَاعُ الْعَنْسِ أَوْ كَفَّا الْيَدَأَ^(١)

بدلا من (كفا اليد)

ومثل قول العجاج :

لَقَدْ رَأَيْتَ عَجِيْمًا مِنْ أَمْسَأَ^(٢)

بدلا من (أمس) .

ومثل قول عماره :

كَانُنْ الْفَتَيَاتِ الْمَسَنُ^(٣)

كَانَ فِي أَظْلَاهُنَ الشَّمْسُ

بدلا من (الشمس) أي أن الأمر ليس مقصورا على الفتح فقط .

ومثل قول أبي نواس :

يَا خَيْرَ مَنْ كَانَ وَمَنْ يَكُونُوا^(٤)

إِلَّا النَّبِيُّ الطَّاهِرُ الْأَمِينُ

بدلا من (إلا النبي الطاهر الأمين) .

(١) اللسان ج ١٥ - ٤٢١ / ٦ = الأبناري بالاضداد ١/١٢٢ = ابن عيسى ١٤٦٠ - ١٤٦٠ - المزانة ج ٣ - ٣٥٥ / ٥ =

(٢) سبيويه ج ٢ - ٤٠ = العيني ج ٤ - ٣٥٧ / ٤ =

(٣) أبو ريد : التوادر ٢٥ أسلف .

(٤) أبو نواس = قدامة : نهر الشعر ١٨/١٣١ = ميك العربية ٥١

ومثل قول حبر بن يزيد بن سلامة

قد لبس الديباج والإفرنجي

بدلا من (الافرنجـ)

وقول أغلب العجل

قال لها هل لك ياتا في^(١)

بدلا من (فـ)

(ب) ومن ذلك أيضاً ما ذكر في باب ضرائر الفافية والنحر بشأن الجر على الماء .

(ج) ويمكن أن يصبح كيف الحركة أقل إذا كونت الماء مثلاً مع ما قبلها مقطعاً ساكناً، ومن ثم تغير حركة الصوت السابق . فكلمة (قصدـه) مثلاً لو وقفت بالسكون على الماء فأصبحت ساكنة لكونت مع الدال المفتوحة قبلها مقطعاً مثلك فأصبح المقطع (دـه) . ولأن النسخة عادة تصير فلقة في المقطع المفارق تتحول إلى خمسة شبه مالية ، وبذلك تصير (دـه) مثل :

مَنْ يَا تَمَرْ لِلْخَيْرِ فِيمَا قَصَدَه^(٢)

تَحْمِدُ مساعيه وَيَعْلَمُ وَشَدَه

بدلا من (قصدـه)

(١) موقعة صفين ١/٢٧٥ .

الكافـ ج ٢ - ٩/٥٠٠ = الحزانة ج ٢ - ٢٥٧ .

(٢) العينـ ج ٤ - ١٣ / ٥٠٢ .

ومثل قول امرأة من عبد القيس :

اما في الرجز الآف فقد تغيرت القيمة المركبة والكيفية مما في قول
أد الزحف .

أنا أبو الزحف وأيرى كاوان^(١)
أكوى به آخرَّ أحْمَمْ الصبيان
(كاون) بدل من (كاون)

三

وَأَنَا أُمْشِي إِلَّا حَوَالَكَا^(٤)
(حوالك) بدل من (حواليك)

ثاماً : الأصوات الساكنة

إذا لم يستطع الشاعر أن يجد الكلمة المناسبة للفافية ، فإنه قد يأوي، أحياناً بصوت يقترب من صوت الروى في القصيدة . وهذا هو الإكثار ، وهو من عيوب الفافية .

(١) أبو الطيب: مثني ٦٤٦/٦

(٢) الزجاجي : الامالى ٨٣ / ٥ = ٦ / ١٣٠ = سبوبه جـ ١ - ١٤٧ / ١٤٨ .

مثل :

مُبَنِّي إِنَّ الْبَرَّ شَيْءٌ هَذِهِ^(١)
الْمَنْطِقُ الطَّيِّبُ وَالظَّاهِرُ

ومثل قول علي بن أبي طالب أو أبي جهل :

بَازِلُ عَامِينَ حَدِيثُ سَنْتِ^(٢)
إِقْسِلِ هَذَا وَلَدَنِي أُمِّي

ومثل :

إِذَا رَكِبْتَ فَاجْهَلْوَنِي وَسَطَا^(٣)
فَإِنِّي كَبِيرٌ لَا أُطِيقُ الْعَنْدَأَ

والاكماء^(٤) يعرفه الرجل والغريب مما إلا أن الرجل قد يحتال على الروى
 بتغيير الصوت الذي لا يتفق معه ليصبح مثلاً ، وقد يكون هذا التغيير قسراً
 ولا يتفق اطلاقاً مع الامكارات الصوتية مثل قول علاء بن الأرقم بن عوف :

يَا قَبْحَ اللَّهِ بْنِ السَّمَلَاتِ^(٥)
عَمْرُ بْنُ يَرْبُوعٍ شِرَارُ النَّاسِ

(١) السكامل ٨/٦٨٠ = سبط ج ١ - ٥/٧٢ = هول ج ٤ - ٨/١٧٤٠ .

(٢) السكامل ١٠/٤٨٠ = هول ج ٤ - ١٣/١٧٤٠ .

(٣) سبط اللالي ج ١ من ٩/٧٢ = هول ج ٤ - ٥/١٧٤٠ .

(٤) وهذا عند أبي عبد الله محمد بن جعفر في ضرائر الشعر لابن الجوزي من ٨١ ، وقد مثل له أيضاً فارجع إليه .

(٥) الراجحي : لميال ٣/٤٥٨ = اللان ج ٦ - ١١٥ ب - ٤ .

ليسو ابادات ولا أكياتِ

(فالنات) بدل من (الناس)، و(أكيات) بدل من (أكياس) على بعد
ما بين الفاء والسين في المخرج .

ومثل قول روبة :

غَمْرُ الْأَجَارِيِّ كَرِيمُ السُّنْحِ^(١)

أَبْلَعُ لَمْ يُولَدْ يَنْجِمُ الشَّعْ

(السُّنْح) بدل من (السُّنْخ) .

ومثل :

وَيَحَا فِي دَاهِ لَكْ يَافِضَالَهِ

أَجْرِيهِ الرُّفْحَ وَلَا تَهَالِه^(٢)

(تهاله) بدل من (تملا) .

ومثل :

وَبِلْدَةِ قَالِصَّ—ةِ أَمْوَاؤُهَا

مَاسِحَةِ رَاهِ الضُّحَىِ أَفِياؤُهَا^(٣)

(أمواها) بدل من (أمواهها) .

(١) اللسان ج. ٣ - ١٣ - ٢٦ = سبط ج. ١ - ٧/٧٢ = روبة ٤/١٩ من ١٧١

(٢) أبو زيد بالنواذر ٨/١٣ .

(٣) الفصل ٣/١٧٢ = ابن بیش ١٢٦٢ / ١٠ = هول ج. ٤ - ١٢٣٢ .

ومثل :

يالك من تَمِّرِ ومن شِيشَاء^(١)
 يَنْشَابُ فِي الْمَسْعَلِ وَالْهَاءِ
 أَنْشَبَ مِنْ مَأْتِيرٍ حَيْدَاءِ
 (حِيَادِ) بَدَلْ مِنْ (حِدَادِ)

وَمِثْلُ قَلْبِ الْيَاهِ جِيَاهَا وَيَنْسَبُ لِطِيَانِ
 خَالِي عَوَيْفَ وَأَبُو عَلْجَجَ
 الْمَطْعَمَانِ اللَّهُمَّ بِالْعَشِيجِ
 وَبِالْفَدَاءِ كِسْرَ الْبَرْنَجَ
 يُقْلِمُ بِالْوَدَّ وَالصِّيَصَحَّ^(٢)
 بَدَلْ مِنْ (أَبُو عَلِيٍّ ، بِالْعَشِينِ ، بِالصِّيَصَيَّةِ وَهِيَ قَرْنُ الْبَقَرَةِ)
 وَلَيْسَ الْأَمْرُ قَاصِرًا عَلَى الْيَاهِ كَصُوتِ لِنْوَى خَسْبٍ ، بَلْ أَنْ ضَمَائِرَ الْمَلَكَيَّةِ
 الَّتِي تَنْتَهِي بِالْكَسْرِ أَوْ بِالْيَاهِ وَرَدَتْ بِالْرَّجْزِ جِيَاهَا .

مثل :

لَا هُمْ أَنْ كُنْتَ قَبْلَتْ حَجَّجَجَ^(٣)

(١) أبو مسحل بالتوادر ١/٤٢٨ = اللسان ج ٣ - ١٤١ - ٧ .

(٢) ابن السكيت : القلب ١٤/٢٨ = الفالى : الامالى ج ٢ - ١٤/٧٩ = سيبويه ج ٢ - ٢/٣١٥ = اللسان ج ٢ - ٢٠٥ ب ٣ .

(٣) أبو زيد بالتوادر ٤/١٦٤ = ابن السكيت / القلب ٨/٢٩ = الفالى بالامالى ج ٢ - ١/٧٨ = اللسان ج ٢ - ٢٠٥ ب ٨ = ابن يعيش ١٠/١٣٩٠ - ١٠ .

فلا يزال شاجح يأنيك بِسْجُون
أَقْمَرْ نهاتْ يُنْزَى وَفَرَّتْ بَعْدُ
أى (جَيْ، بَنْ، وَفَرْتَى)

ومثل قول هبيان بن فحافه :

تطير عنها الوراء الصهابيجا^(١)
بدل من (الصهابي) .

وقد يكون لغير كثرة القافية للضرورة أثر عكسي على الكلمات داخل البيع

مثل :

حتى إذا ما أمسجت وأمسجا^(٢)
زيادة الجيم في كل من أمسيت وأمسيا .

(١) ابن السكري بالقلب ٢٨ / أسفل = الفالي ج ٢ - ٥ / ٦٩ = اللسان ج ١ - ٥٣٣ ، ج ٢ - ٢٠٥ / أ / أسفل .

(٢) ابن جي : ديوان المذلين ١٣٣ / ٢ = ابن يعيش ١٣٩٠ / ١٢ = اللسان ج ٢ - ٢٠٥ ب ١٢ ، ج ١٥ / ٢٨١ .

— ٤ —

الثورة على القافية

رأينا كيف أن الحصول على القافية لم يكن سهلاً على الشاعر في كل وقت وكيف أن المعاناة التي كان يلقاها الشعراء جعلتهم يصرحون بذلك في شعرهم . وبالرغم من النصائح التي كان يوجهها إليهم التقاد والمساعدات القيمة التي قدمها لهم الغويون من أصحاب مدرسة القافية الذين صنفوا معجاشتهم اللغوية جاعلين أوآخر الكلمات أبواباً وأوائلها فصولاً . بالرغم من هذا كله فقد ثار الشعراء على القافية التقليدية التي عرفها الشعر العربي منذ نشأتها ، وكان لهم محاولات شتى في هذا ، أشهرها النظم في المردوج بأنواعه المختلفة والموشحات . وإن كان فيهم من قعيد بها ، والتزم بل ضيق على نفسه في التزامه بما لا يلزم في القافية ، كما رأينا عند أبي العلاء المعرى وابن الرومي وغيرهما ، كما بيننا من قبل ، بل إن القديماً أنفسهم قد التفتوا إلى ذلك . فنجد ابن رشيق (ت ٤٥٦ هـ) يقول عن ابن الرومي :

وكان ابن الرومي خاصة من بين الشعراء يلتزم ما لا يلزم في القافية حتى أنه كان لا يناسب بين الواو والهاء في أكثر شعره قدرة على الشعر واتساعاً فيه ،^(١).

وكان الرواة يتباينون بمقدرتهم على رواية الشعر المقفى والأكتاف منه . وكان حاد الرواية ، يتباين بأنه يعرف ألف قصيدة بأية قافية كانت^(٢) .

(١) العددة — من ١٦٠ .

(٢) كراتشكونفسك : دراسات في تاريخ الأدب السربي — دار النشر علم — موسكو ١٩٦٥ — من ٥ .

و بالرغم من هذا نجد أن الشعراء منذ القدم قد حاولوا الخروج على القافية
التي تنتظم القصيدة كلها فينسب إلى أمري "القيس مثلاً قصيدة مسمطة".
و هي القديمة التي يبدأها الشاعر ببيت مرصع ويأتي بعدها بأربعة أقسام على
غير قافية ثم يعيد قسيماً واحداً من جنس ما ابتدأ به، وأن كان ابن رشيق يشير
إلى أنها متحوله ^(١).
وورد مسمط أمري "القيس" لدى ابن برى بحاشية الصحاح والناتج ج. ٣
ص ٢٨ س ١ :

توَهَمْتِ مِنْ هِنْدَ مَعَالِمْ أَطْلَالَ
عَفَاهَنْ طُولُ الدَّهْرِ فِي الزَّمِنِ الْخَالِي
مَرَابعِ مِنْ هَنْدَ خَلَاتِ وَمَصَايفُ
يَصْبِحُ بِمَغَانِهَا صَدِي وَعَوَازِفُ

وَغَيْرُهَا هُوجُ الرِّيَاحِ التَّوَاصِفُ
وَكُلُّ مُسِيفٌ ثُمَّ آخِرُ زَادِفُ
بِأَسْحَمِ مِنْ نَوْءِ السَّمَاكِينِ هَطَالِ
وينقى ابن رشيق عنه ذلك كما ينقى كل هذه المحاولات وأمثالها عن الشعراء
القدامى فنجد بكلابه عنواناً جانبياً .

«المتقدمون لا يخمسون ولا يسمطون» ^(٢).

ولايهمتنا أن نبين هنا أن الشاعر القديم ثار على القافية وأتى في شعره بما

(١) العمدة ١ - ١٨٠ ص ١٨٠ .

(٢) العمدة ١ - ١٨٢ ص ١٨٢ .

لا يتفق وأحكامها ، وإنما كان أقرب إلى القافية الحرة أو المرسلة . مثل قول العجيز السلوى (ت ٩٥ تقويا)^(١) .

أَلَا قَدْ أُرِيَ إِنْ لَمْ تَكُنْ أُمُّ مَالِكٍ
إِمْلَكَ يَدِيَ أَنْ الْبَقَاءَ فَلَيْلٌ
رَأَى مِنْ رَفِيقِهِ جَفَاءَ وَيَنْعَةَ
إِذَا قَامَ يَتَنَاهُ الْقِلَاصَ ذَمِيمَ
فَقَالَ لِخَلِيهِ أَرْحَلَا الرَّحْلَ لِأَنَّ
بَمْلَكَةَ وَالْمَاقِبَاتِ تَسْدُورَ
فَبَيْنَاهِ يَشْرِي رَخْلَهُ قَالَ فَائِلُ
لِمَنْ جَمَلُ رَخْوُ الْمَلَاطِ نَعِيبُ

وهذا ما عده أصحاب القوافي من عيوب القافية وأطلقوا عليه لفظ الأكفاء .
ويذكر أن يرجع إليه في كتاب القوافي لابي سهل .

وكذلك ينسب للصاعر المذلل جنوب مرہمان^(٢) :

وَحَرْبٌ وَرَدَتْ وَثَفِيرٌ سَدَدَتْ
وَعَلِيجٌ شَدَدَتْ عَلَيْهِ الْعِتَالا

(١) راجع تحقيق القوافي لموني عبد الرءوف س ١٣٧ - ١٤١ .

(٢) الحريري - ط ١٦ دى سامي / البستان ، راجع هارغان من ١٤٣ من كتابة عن الوشج .

وَمَالِ حَوَّيْتُ ، وَخَيْلِ حَمَيْتُ
وَصَنَفِ قَرَأَت يَحَافُ الْوَكَالَا

ويقول هارتمان أيضاً أن المربع وهو أقدم وزن عرف في العبرية (morph) (١)
ووجد قبل سنة ٣٠٠ وأن الأغلب في الجمل استعمله قبل الإسلام، وأن المحريري
قد استعمله في المقاومة الخادية عشرة والخمسين. وهو ماضى فيها بعد بالمزدوج .
كما عرف الشمراء أيضاً أنواعاً أخرى من المزدوج مثل الخمس وذكره
المجاخط فقال :

« لم أر أحداً أقوى على الخمس والمزدوج كآقوى عليه بشر ، وأنه كان في
ذلك أكثر وأقدر من آبان اللاحق » (٢) .

وقد عالت نازك الملائكة حماولة التخلص من عبء القافية بأنها ذات رنين
عال ، فتقول في كتابها : (قصايا الشعر المعاصر) :

« بدأ العرب يتخلصون من عبء القافية الموحدة ذات الرنين العالى منذ
عصور بعيدة ، فنشأ الموشح والبند وفنون الشعر الشعبي ودرجات الأغاني التي
 تستعمل أكثر من قافية واحدة » (٣) .

حاول الكثيرون من الشعراء – إذا – التخلص من القافية والتزامها آخر
كل بيت أو شطر البيت بصفة مطلقة مكتفياً بنغم الإيقاع الناشئ عن تساوى عدد
المقاطع في كل بيت وعن جوهر الإيقاع المكون من مقطعين متاليين متلازمين

(١) فن الشعر العبرى س ٢٩ - ٧٠ وأول من استعمله : دونس بن لبرت ،
(ت ٥٢٠) .

(٢) البيان والتبين — تحقيق السنديوى — ج ١ من ١٢٦ (هامش) .

(٣) س ١٦٢ .

أولها فصير والثاني طويلاً منبور . وهو ما أطلق عليه الخطيل اسم الوتد المجموع^(١) .
فتواли ورود جوهر الإيقاع وتردداته بصورة منتظمة في البيت يعني الشعر الكسي —
ولا شك — كما ذكر في كتاب بدايات الشعر العربي ... عن موسيقى القافية
وإيقاعها . وبمحض رأينا البيتان اللذان ذكرهما أبو بكر الباقلاني في كتابه الإعجاز
اللذان لم يتقييد الشاعر فيهما بالقافية .

رَبَّ أَخْ كُنْتُ بِهِ مُفْتَيَطًا أَشَدُ كَفْيَ يُمْرِى صُحْبَتِهِ
تَمَسَّكَا حَقَّى بِالْوِدَّ وَلَا أَحْسِبَهُ يَزَهَّدُ فِي ذِي أَمْل

ونجد لدى أبي نواس حاولة لقول الشعر بلا قافية ، فنقرأ لدى ابن بشيق
(العدة ج ١ ص ٣١٠) :

وقد جاء أبو نواس باشارات أخرى لم تصر العادة بهنّها ، وذلك أن الأمين
ابن زبيدة قال له مرة : هل تصنّع شعرًا لا قافية له ؟
قال : نعم ، وصنّع من قوله ارتجالا :

وَلَقَدْ قَاتَ لِلْمَلِيْحَةِ قَوْلِيْ * * منْ بَعِيدٍ لِمَنْ يُجِبُكِ
(إشارة قبلة)

فأشارت بمعصم ثم قالت * * من بعيد خلاف قوله
(إشارة لا لا)

فتنفست ساعة ثم أني * * قلت للبغلة عند ذلك
(إشارة أمثى)

(١) راجع ماورد عن جوهر الإيقاع بكتاب عن بدايات الشعر العربي .

وقد تعمد بعض الشعراء القواه والإبطاء في شعره فاتى بما أسماه : المحدثون
بالشعر القواديسى ، تشبّهها بقواديس السافية ، كما يقول ابن رشيق^(١) ، لإرتفاع
بعض قوافيها في جهة والختفاضها في الجهة الأخرى ، فأول من رأيته جاد به طلحه
ابن عبيد الله العنوي في قوله عن قصيدة له مشهورة طويلة :

وهو مربوط بالرجز تعتمد فيه الأقواء وأواعيَّاً في أكثره نصاً، كأفعال
في البيتين الأوليين من هذه .

فالشاعر يعتمد هنا أن يأقّ بصوت الروى (وهو آخر صوت ساكن بالبيت) محركاً بالكسرة مرة وبالضم مرة أخرى . كما أنه يعتمد أن يأقّ ينفس كلمة «منازل»، بينما نفس المعنى آخر البيتين الأولين . وهذا ما أسماه أصحاب القافية القدماء بالإيطام وعدهم من عيوب القافية^(٢) معرفين أية بأنه إعادة القافية في الشعر ، مأخوذه من قوله : «وطنت الشيء وأطأته سواه» .

عرف الشعرا المسمط إذا ، كما عرفوا الخميس والمشطور والمهوك واتجه بعضهم إلى المزدوج وأولم البعض الآخر بالوش.

ثم تعددت أنواع المزدوج وتنوعت ضروب الملوش حتى أصبح لهما من القيد
والالتزام ما فاق قيود القافية التقليدية أحياناً . وستكتفى بالحديث هنا عن
المزدوج والملوش .

(١) العدد ١٢ ص ١٧٨ .

^(٢) راجع القوافي لأبي يعلى مس ١٤٨ وما يليها .

(١) المزدوج :

يرى ابن رشيق أن بشر بن المتمر هو أول من نظم المزدوج إذ يقول :

وقد رأيت جماعة يركبون الخمسات والمسطات ويكترون منها ، ولم أر متقدماً حاذقاً صنع شيئاً منها ، لأنها دالة على بغير الشاعر ، وقلة قوافيه ، وضيق عطفه ، ماخلاً أمراً القيس في القصيدة التي نسبت إليه ، وما أصححها له ، وبشار بن برد ، قد كان يصنع الخمسات والمزدوجات عيناً واستهانة بالشعر ، وبشر بن المتمر ، فقد أثند المباحث له أول مزدوجة .^(١)

كما يقر كاتب مادة (رجز) بدائرة المعارف الإسلامية أيضاً أن المزدوج نشأ في أوائل الدولة العباسية .^(٢)

وقد حاول جوستاف فون جروني باوم Gustav von Grunebaum في مقالة : On The Origin and Early Development of Arabic Muzdawij Poetry.^(٣)

أن ثبت أن المزدوج قد تأثر بالشتوى الفارسى ، ولعله تأثر في ذلك بيوهان فلک في كتابه العربية (ص ٩٦) حيث يقول ، إن نظم آبان لكليلة ودمنه مطابق للشتوى الفارسى تمام المطابقة .^(٤)

ويسرق جروني باوم الأسباب الآتية للتدليل على ما يذهب إليه :

١ - أقدم قصيدة عرفت المزدوج هي قصيدة الأفياخ خالد الفناص

(١) المددة ج ١ - ١٨٢ .

(٢) دائرة المعارف الإسلامية (مادة رجز) ، اتجاهات الشعر العربي من ٥٤٢ .

(٣) راجم مجلة Journal of Near Eastern Studies, Chicago العدد الثالث سنة ١٩٤٤ من ٩ - ١٣ .

(٤) اتجاهات الشعر من ٥٤٢ .

سنة ٧٠٠ ولم يسبقها مثيلها في الشعر العربي لامعنى ولا موضوعا فهو يقدم مادة قصصية في قالب شعرى ومن ثم نسج الشعراء على منواله بعده .

٢ — كلية ودمنه جاءت مادتها من الفارسية ، نظمت أبياتها بالشكل المزدوج (أى أن الشكل نقل أبعنا عن الفارسية وليس المادة فحسب) .

٣ — ورد في شعر خالد القناص كلة (زنديبال) أى (زنديبل^(١)) الفارسية .

٤ — كان بعض أوائل من أتبع هذه الطريقة في الظم من أصل فارسي أو كانت لهم صلة بالحضارة الفارسية مثل حماد عجرد وبشار بن برد . أما الوليد بن يزيد الذى نسب له المزدوج بالأغانى (ج ٦ ص ١٢٨ ، ج ٧ ص ٥٧٧ والديوان رقم ٢٧) . فقد كان بلاطه يرخر بالآعجم .

٥ — وجود بعض التراتيل المانوية Manichaische Hymnen منظومة في شكل قريب من المزدوج .

٦ — تقرير الملاحظ فى البيان والتبيين (ج ٢ ص ٥٦ ، ج ٣ ص ٢٩) ،
أن المزدوج عربي النشأة يدل على أن الشعوبية لم تكن تسلم بذلك .
ولكن كل هذا لا ينهض دليلا على أن المزدوج متأثر بال المستوى . وقد ناقش
المشرق الاستاذ أوليان هذه الحجج ورد عليها واحدة واحدة^(٢) .

١ — الملاحظ لم يذكر بكتابه الحيوان (ج ١ ص ٥٢ ، ج ٢ ص ١٧٦) ، وكذا
النويرى بنهاية الأربع (ج ٩ ص ٣٠٢) إلا بيتين فقط من قصيدة الآفاف .
ولا يمكن أن تبين منها إن كانت مزدوجة أم لا ، بل ان النويرى لا ينسبهما

(١) زنده = كبير ، ضخم — بيل = فيل
راجم فرهنك جامع فارسى — انكليزى .

New Persian English Dictionary by S. Haim / Teheran 1962.

(٢) أبحاث عن شعر ارجز — من ٤٨ .

إلى أحد ، وإنما جاء لديه « يقول بعض الشعراء ». أما لما يلاحظ فيقول « يقول خالد القناص . ولعله خالد بن صفوان القناص (الذى ورد ذكره لدى الميمنى فى كتاب طرائف ص ١٠٣) صاحب قصيدة العروس . ولكنه ليس متوكلاً (١) ». ولا دليل على أنه خالد بن سفران الاهتم التميمي المتوفى سنة ٧٥٢ كاتب هشام بن عبد الملك أيضاً (٢) ، كما يؤكد جروفي باوم ، فإذا ما سلينا بأن مؤلف قصيدة الآفياں وقصيدة العروس شخص واحد ، كان تاريخ حياتهما موضع تساؤل ، فبروكلان يذكر أنه توفي (سنة ٧٠٩ م) دون ذكر لترجمة . ولعله نقله عن الفارت Ablwart في فهرسه تحت رقم ٧٥٢٣ (ص ٥٤٦) دون مرجع أيضاً (٣). وواضح أن الفارت رجع هذا التاريخ ، فليس ثمة ما يثبت صحته ، وللأسف لا يعرف شيء من يدعى خالد بن صفوان القناص . كذلك يذكر عبد العزيز الميمنى في طرائفه (ص ١٠) أنه لم يستطع التتحقق من الشاعر بالرغم من أنه أكثر البحث . ومن ثم تسلمه كل الدعوى التي توكل أن قصيدة الآفياں نظمت عام ٧٠٠هـ والمقطع به أن هذه القصيدة ليست من المردوخ ، ولكنها كما وردت بنسخة كوبوبيل Koprülli الخطية لكتاب الحيوان ليست إلا شمراً تتحدى كل خمسة أبيات منه في القافية . وقد وصفت القصيدة (في هذه الخطوط) بالمزدوجة والخمسة .

٢ - لم يطلع أبان اللاحق أو عبد المؤمن على الأصل الفارسي لـ كليلة ودمنه بل أطلاع النص العربي الذي لابن المقفع ، وكان يمكن أن ينظمه أي نص عربي آخر بهذه الطريقة . فليس يعني أن يكون أصل كليلة ودمنه فارسياً نقل إلى العربية ليكون نظام شعرها المزدوج أيضاً قد نقل إلى العربية .

٣ - وجود كلمة (زنديبل) في القصيدة ليس دليلاً على التقلل من الفارسية ،

(١) أبحاث عن شعر الرجز ص ٤٨ .

(٢) بروكلان العمل الأساسي ج ١ ص ٦ .

(٣) بروكلان ج ١ من ١٠٥ .

فأكبر الكلمات التي وردت في شعر العجاج ورقبه وغيرهما، وهي فارسية الأصل، فضلاً عن أن في شعر الأعشى والشعراء الجامليين تعبيرات فارسية ليست بالقليلة. ولهذا السبب خسب لا يمكن أن تقر أن السبب في نشأة المزدوج يرجع إلى التأثير الفارسي.

٤ — يقدر أبو نواس أنه رأى حاد عجرد (٧٧٨/٧٧٦) أثناء وجودهما في السجن يفظم شعراً يحاكي فيه ابتهالات المثانوية فيقول: «له شعر مزاوج بيتين يبيّن مثل الذي يقررون به صلاتهم»^(١) وللاسف تقف هذه الرواية مفردة . ولا يوجد ما يدل عليها في شعر حاد . فضلاً عن أنه لم يبق من مثل هذه الابتهالات أى شيء . أو يذكر عنها في موضع آخر أى شيء . ومن ثم تصبح رواية أبي نواس موضعاً الشك . ومثلها رواية الحافظ بالبيان (ج ١ - ص ٢٣ ، ص ١٣ ، ص ٩ - ص ١٩) أن بشار بن بود يظم في المزدوج^(٢) ، فليس في ديوانه شيء من قصائد المزدوج الطويلة . أما الخبر المنسوب إلى الخليفة الوليد بن يزيد (ت ٧٤٤) من أنه في نشوة المخدر بدلاً من أن يعظ الناس في خطبة الجمعة من فوق المنبر أشد أبياتاً مزدوجة ، فإن جروني بأرم نفسه يقول بأنها ليست فوق الشك (ص ١٠) .

The Genuineness of the Poem is not beyond Suspicion (1)

٥ - كذلك فإن القول بأن الابتهاج المانوي يمكن أن تكون مثلاً للشعر

(١) الأغانى ج ١٣ - ١٦ / ٧٤ ، ج ١٤ - ١٠ / ٣٢٤

(٢) راجم فيك : العربية من ٣٣

(٣) يعني ما ذكره أبو الفرج عن المزدوج لوليده وكان قد جعلها فيها يزعم خطبة من خطب الجمعة ويقول فيها :

الحمد لله وللمسنون .. أحبه في يسراً واجهز
وهو الذي في الكرب استمع .. وهو الذي ليس له قرين
ويقول صاحب اتجاهات الشعر العربي ، في القرن الثاني المجري من « وإذا صحت
نسبة هذه المزدوجة لـ كان الرايد من أقدم الشعراء الذين كتبوا في هذا النوع الجديد من
نظم التوافق » .

المزدوج لا تهض على أساس متبين ، إذ أنه ينبع عن إثبات التأثير الفارسي أن تهدى على الأقل في الشعر الفارسي المعاصر ما يوحى أو يقدم صورة للمزدوج يمكن أن يحاكيها الشعراه العرب . وليس هذا معروفا . والمتناهى يظهر أولاً لدى الروديجي والفردوسي . وإذا كان أحى للعرب بالمزدوج ، فليس مفهوما - إذا - كيف أن العرب لم يمحظوا بوزن الماء الذي كان وزناً معتمداً لهم ، ولماذا عدلوا عنه إلى شعر الرجز الصعب .

٦ - النص الوارد لدى المباحث بالبيان والتبيين (ج ٢ - ص ٥٦ س ١٦ ، ج ٢ - ص ٢٩ - س ٤) يرتبط حقا بمجادلة المباحث الشعوبية ، إذ جاء به « ونحن ادعينا للأعراب أصناف البلاغة من القصيدة والرجز ومن المشور والاجماع ومن المزدوج وما لا يزدوج » .

« فإذا رأى أحد أن يتبع من هذا أن الشعوبية تدعى أحقيتها في المزدوج ، فإنما يجب عليه أيضاً أن يقرر إدعاءها لنفسها بالقصيدة والرجز والنثر والسجع » .

* * *

ولكن . . . هل يحتاج الأمر إلى أن تساق كل هذه الحجج لإثبات أن العرب أخذوا المزدوج عن الفرس ، وهل تحتاج لدحضها إلى أن نسوق الحجج المضادة . وإن كان الاستاذ أولمان قد وفق غایة التوفيق حقاً في مناقشته العلنية والمتعلقة بالحجج المفروضة . وهل تحتاج حقاً إلى كل هذا ؟ بعد أن عرفنا عن الشاعر العربي القديم ضيقه بالقافية وبقيودها وعساوته أن يهرب منها مرة بالأكمام ، وما إلى ذلك ، بعد أن عرفنا إن الرجز أساساً يتكون من سطر واحد ، تأتي القافية في نهايته ، ثم مالبث أن قسم لتأني القافية في منتصفه أيضاً وأصبح السطر مكوناً من شطرين متsequتين أيعجز الفكر العربي ولو كان بسيطاً ساذجاً أن يلجمأ إلى تغيير

الفاية في الشطرين المتاليتين لها ، وكل الفرص متاحة له في الرجز يستغلها
— وقد فعل — كما يشاء^٤ .

ان هذه هي نفس المطابقات التي حدثت في المושح بعد أن كان يهتم طويلاً
قسم قسمين ، ثم ثلاثة وهذا حق تكون المoshح^(١) .

وهذا ما يذهب إليه كاتب مقال الرجز بدائرة المعارف الإسلامية فهو يرى
أن المزدوج والخمسة نشأ بفعل ماساورة الناس من ملل لكتمة ترديد أبيات رجزية
ذات مصراع واحد . وإن كان يعذر دون تعليل أو أية إشارة ، أو بفعل
مؤثرات خارجية^(٢) .

ولإذا ما صدقنا الروايات التاريخية ، فإن كبيع بن سعيد هو أول من نظم
المزدوج (سنة ٦١٤ م أو ٦١٥ م) وأن كانت نفس الأبيات لسبت إلى الحارث
ابن المذنب الجرمي وإلى علي بن أبي طالب^(٣) .

لإذ يقول :

فَأَىْ يوْمٍ مِّنَ الْمَوْتِ أَفْرُزْ * * أَيْوَمْ لَمْ يُقْدِرْ أَمْ يَوْمَ قُدِرْ
لَا خَيْرٌ فِي أَحْزَامِ جِيَادِ الْقَرْعِ * * فَأَىْ يوْمٍ لَمْ أَرْعَ يَرْعَ^(٤)

وقد وجد المزدوج على أية حال أوج ازدهاره على يدي روبة بن العجاج ،
فقد نظم ارجوزة مزدوجة من أربعينه بيته ، كذلك ظهر المزدوج بصورة واضحة
في شعر بشار (١٦٧ / ٧٨٣) ، وأبي نواس وأبي المعتن .

(١) راجع ما ذكر عن بيته الموسى في إسبانيا .

(٢) دائرة المعارف الإسلامية : مادة (رجز) وراجع اتجاهات الشعر العربي — س ٤٢ .

(٣) فهرست الموارد — ٨١ / ٩٠ .

(٤) الطبرى — ج ٢ — ١٢٩٩ وأولان من ٠٠ .

فلا ينفي نواس في خطوطه ديوانه في الباب الثاني عشر مردوجة يقول فيها :^(١)

يَا رَاقِدَ اللَّيلِ .. احذَرْ مِنَ الْوَيْلِ
 لَا تَأْمُنَ الدَّهْرَ .. إِنَّ لَهُ فُزْدَرَا
 الدَّهْرُ ذُو صَرْفٍ .. يَوْمِكَ بِالْعَثْفِ
 يَا نَفْسِي يَا نَفْسِي .. لَقَدْ مَضَى أَمْسٌ
 لَا بُدَّ مِنْ بَيْنَ .. بَيْنَ الْقَرِيقَيْنِ
 لَا تُطِلِّ النَّوْمَ .. إِنَّ لَهُ يَوْمًا
 لِلْدَّهْرِ تَقْلِيبٌ .. فِيهِ أَعْجَيبٌ
 مَنْ .. غَالَهُ السَّيْنُ .. لَمْ تَرَهُ اللَّهُيْنُ

كما نظم أبو العنايم (٢٥٠/٢٠١) ارجوزته الشهورة ذات الأمثال :

حَسْبُكَ مَا تَبْتَغِيهِ الْقُوَّتُ
 مَا أَكْثَرَ الْقُوَّتَ لِمَنْ يَمُوتُ^(٢)
 الْفَقْرُ فِيمَا جَاؤَكَ كَفَافًا
 مِنْ اتْقَنَ اللَّهُ رَجَا وَخَافَا
 هِيَ الْمَقَادِيرُ فَلَمْنِي أَوْ فَذَرَ
 إِنْ كُنْتُ أَخْطَلَتْ فَمَا أَخْطَلَ الْقَدْرَ

(١) اتجاهات الشعر — من ٤٤٠

(٢) الأغانى ج ٣ من ١٤٣ س ١١ ، ج ٤ س ٣٦ س ١

اِسْكُلْ مَا يَؤْذِي وَانْ قَلَ الْمُ

ما أطول الليل على من لم يتم

ولابن المعتز (ت ٢٩٦ م / ٩٩٨ م) مزدوجة طولية في ذم الصهوة وأخرى أطول منها في سيرة المتقد (ج ١ - ص ١١٠ - ١١٦) .

وأكبر من برب في هذا الميدان - ولا شك - أبان بن عبد الحميد اللاحق^(١)
 (ت حوالي ٨١٥) ويكتب عنه صاحب الفهرست أنه ، شاعر مكث وآخر
 شعره مزدوج ومسمط^(٢) .

وقد اشتهر أهان بننظمه لـ **سلكليه** ودمته عن الأصل النثري العربي لمعبد الله ابن المقفع ، ويروى الصولى في أوراقه (شعراً) ^(٣) أنه نظمها في ثلاثة أشهر . ويبلغ عدد أبياتها ٤١ ألف بيت ، وسكن لم يرق منها إلا القليل ، فقد تقل منها الصولى أربعة وخمسين بيتاً ^(٤) من المقدمة وثمانية وتسعين بيتاً من قصة الأسد والثور ، وجاء أول نظمه :

هذا كتاب أدب ومحنة
وهو الذي يدمى كليلة ودمنه
فيه احتيال ، وفيه رشد
وهو كتاب وضعته الهند

(١) تحقيق شيخو ص ٣٤٦ وما يليها .

٢٧٨) راجم أيضاً موسيقى الشعر من

سے ۱ - ۲ (۳)

(٤) من ٦٤ وما يليها.

ونضلا عن كليلة ودمنه فقد نظم أباها مزدوجات أخرى يذكرها الصولى في كتابه^(١) بأنها قصيدة طويلة عن الصيام والزكاة كما وردت لدى المسعودي بمروج الذهب^(٢) عشرة أبيات بعنوان «ذات الحلال»، جمع منها أربعة آلاف مثل وحكرة^(٣) وورد منها في ديوانه^(٤) ستة وسبعون بيتاً.

ويروى الاصفهاني لأبي العتابي :

إِنَّا لِفِي اغْتِرَارٍ	بِاللَّيلِ وَالنَّهَارِ
حَتَّىٰ مَتَىٰ التَّوَافُّ	وَنَحْنُ فِي التَّفَانِي
مَا أَوْضَحَ السَّبِيلَا	وَأَسْرَعَ الرَّحِيلَا
أَمَا تَرَىٰ الْعَيْوُنُ	مَا تَصْنَعُ الْمَنُونُ
أَيْنَ الَّذِينَ كَانُوا	أَفْنَاهُمُ الزَّمَانَ
رَأَيْتُ كُلَّهُ يَوْمَ	فِيهِ هَلَاكُّ قَومٍ

كما يكثر بشر بن المعتمر من النظم في المزدوج، فيقول مذكراً الخوارج
بفضل علي بن أبي طالب .

ما كان في أسلفهم أبو الحسن

ولا ابن عباس ولا أهل السنن^(٥)

(١) ص ٥١

(٢) ص ٩٢

(٣) الأغانى ج ٣ - ١١/١٤٣ - ٤ - ٢/٣٦

(٤) تحقيق شيخو - ص ٣٤٩ وما يليها

(٥) الميزان ج ٦ - ٤٠٥ ، اتهامات الشر ٣١

غُرْفَةُ مصَايِعِ الدُّجَى مُنَاجِبٌ
أولئكُ الاعْلَامُ لَا الاعْلَابُ
كمثُلْ حُرْ قُوْصُ وَمِنْ كُورْ قُوْصُ
فَقَعَهُ قَاعُ حَوَالَاهُ قَصَمَ يَصُونُ
لَيْسُ مِنَ الْحَنْظُلِ يَشْتَارُ الْمَسْلُ
وَلَا مِنَ الْحُورِ يَصْطَادُ الْوَرْلُ
هِيَهَا مَا سَاءَهُ بِعَالِيهِ
مَا مَعْدُنُ الْحُكْمَةِ أَهْلُ الْبَادِيَةِ

وليس أبان اللاحق هو الشاعر الوحيد الذي نظم كلية ودمته في المزدوج بل أن أبا يعلى محمد بن المبارية (ت ١١١٥) نظمها في المزدوج أيضاً . ونشر الكتاب بعنوان كتاب تنازع الفتنة في نظم كلية ودمته^(١) ، وإن كان ذلك Theodor Nöldeke على غلاف نسخة الموجودة في المكتبة الجامعية بتيلينجن تحت (Gi IX 247 C.H.) لغة المؤلف صحيحة إجمالاً ، ولكن أي عالم لغوی في عصره كان يمكنه أن يجد بعض الدواعي لتوارثته . وهو يستعمل أحياناً بعض المصطلحات التي ترد في الشعر القديم ، وإن كانت قد اندرت في عصره ، ولعله أخذها من قراءاته للشعر القديم أو الشعراء المتأخرین الذين احتفظوا باللغة القديمة الفصحى (مثل المتنبي) . ولسته يستعمل أحياناً بعض التراكيب الجديدة مثل (أودع) بدلاً من (ودع) ،

(١) بروكلمان أساس ج ١ من ٣٥٢ ، إضافي ج ١ - ٦٤٤

(أولاً) بدلًا من (أولاً)، (يثنى) بدلًا من (يثنى) ص ١٧٣ من أسفل،
(طير) بدلًا من (طائر) للفرد، وإن كانت وردت أيضًا لدى الوليد (أغاف)
ج ٦ ص ١١٨ و ٧٥ فضلاً عن الخطأ في وضع الممزة (ولعله خطأ المحقق) .

كما تبين ملحوظاته بالهامش أنه لا يثق في أن القاريء يعرف العربية جيداً ،
وإن كانت هذه الملحوظات تفتقد في النصوص الصعبة أحياناً ، (١) .

ويعتقد هو تسمه (٢) أن ابن الهبارية ظلم كلية ودمنه عام ١٠٩٩ ، كما يبين (٣)
أن سبب تأليفه للنقومة حبه للدعاية واعتداده بنفسه فهو يقول :

كَلْتُ طَبَاعَ التَّقْلِيقِ دُونَ نَظَمِهِ
وَعَجَزُوا عَنْ سَبِّكِهِ لَظَمِهِ
إِلَّا أَبَانَ اللاحِقُ الْكَاتِبُ
فَلِإِنَّهُ فِي نَظَمِهِ لِفَالِبُ
ثُمَّ أَبُو يَمْلِي أَنَا فَانِي
نَظَمْتُهُ بِالْجُمْدِ وَالثَّمْنِي
مُتَبَعًا فِيهِ أَبَانَ اللاحِقُ
وَلِيُسْ وَهُوَ سَاقِي اللاحِقِ

(١) راجع أولان من ٥١ .

(٢) من ٩٣ .

(٣) نفس الموضع السابق (وفص ٧ من كتاب ابن الهبارية) .

فإن يكن أقدم من عصرا
فإنني أحس منه شمرا
وهي تحوى ٧٤٠٠ بيتاً تقريباً.

ثم نظمها مرة ثالثة عبد المؤمن بن الحسن بن الحسن بعنوان
در المسمك في أمثال المندو والعمجم . نظمها أول مرة سنة ١٢٤٢ ، ولكن النسخة
فقدت منه ، فأعاد نظمها ثانية عام ١٢٦٨ ، وصف خطوطه منها جوستاف فليجل
في فهرست فيما Wiener Katalog (١٨٦٥) ج ١ ص ٤٩ رقم ٤٨٠ وأورد
منها بعض الآيات ، ناصاً على أن عدد أبياتها ثمانية عشر ألف بيت . وتوجد
خطوطة ثانية منها في مكتبة ميونخ تحت رقم ٦١٩ .

كذلك نجد لابي فراس الحمداني مزدوجة في الهر بالصيد مطلعها :

ما العمر ما طالت به الدهور

العمر ما تم به السرور

وقد نظم الشعراء المحدثون في المزدوج أيضاً . فنجد لدى أمير الشعراء أحمد
شوق مزدوجة يستهدي فيها حسين واصف هاشما شجيرات لكرمه يقول فيها :

إلى حسين حاكم القناطر

تمثال حسن العنان في الرجال

أهدى سلاماً طيباً كخلقه

مع احترام هو بعض حقه

واحفظ العهد له على النوى
والصدق في الود له وفي الموى

وينظم عباس العقاد في المزدوج أيضًا ويقول:

ر کالفنزال ما بالما تطفة

سـاحرة باتيـه وـالـعـمال

هِيَفَاءُ مِنْ أَوَانِسِ الْأَنْدَلُسِ

ذات جبين كالنهر المشمس

قد أسفرت حالية بالنور

فِي وِجْهَةِ وِمْقَاتَةِ وَشَّ—عَر

^(١) كما نظم فيه أيضاً الشاعر المراوى أناشيد الأطفال وجاء بالسهل المتنع

وقد توسيع العرب في استعمال هذا الشكل ظهير المثلث والمرربع والخمس والمعشر وما إلى ذلك ، وكلها يظهر به الآيات المشطورة خلافاً للمزدوج منها ، وإن هي المزدوج في صورته الأولى هو الأكبر دوراناً .

二十一

وهي الأرجوزة التي تتحدى كل ثلاثة أبيات متتالية منها في قافية واحدة مثل
مقدمة محمد بن إبراهيم بن حبيب الغزاوي^(٢) لكتابه عن الترجمون:

(١) راجح موسيقي الشعـر من ٢٧٨ ، ٢٧٩ .

(٢) بـ وـ كـ لـ اـ فـ : اـ ضـافـ حـ ١ = ٣٩١

الحمد لله العلي الأعظم

ذى الفضل والمجد الكبير الأكرم

الواحد الفرد الجواد المعنون

الخالق السبعة العلا طباقا

والشمس يسلو داؤها الأغساقا

والمندر بـلأ نوره الآفaca^(١)

ونظم المقاد في هذا النوع وإن كان قد جعل قافية السطر الثالث تذكره في قوله^(٢):

أذن الشفاء فما له لم يُحْمَد

وَدَنَا الرُّجْعَاءُ وَمَا الرُّجْعَاءُ بِمُسْتَعْدِي

أعدوْتُ أَمْ شَارَفْتُ غَايَةَ مَقْصِدِي

بَرَدُ الْفَلِيلِ وَانطَنَمَا الْجَوَى

وَسْلَةُ الْفَوَادِ فَلَا لَقَاءٌ وَلَا نُوْيٌ

وَتَبَدَّدَ الشَّمَلَانُ أَيْ تَبَدَّدُ

^٤ (١) سمع الآباء - ٦ - ٢٦٨ ، المقدى : الواقع - ٩ - ٣٣٩ .

(٢) راجم موسيقى الشعر س ٢٨٠

المربعة :

وفيها تأتي كل أربعة أبيات بقافية واحدة . وقد نظم مدرك بن علي الشيباني في القرن العاشر قصيدة من مائة بيت^(١) . كما نظم فاتك الشهوجي أرجوزة مربعة أيضاً ذكرها الثعالبي بالبيتية^(٢) تتكون من ثمانية وأربعين بيتاً . كما ينسب إلى بشار بن برد رباعية هزلية عرفت عنه يداعب فيها جاريته :

رَبَابَةُ رَبَّةُ الْبَيْتِ تَصْبِغُ الْخَلَّ فِي الزَّيْتِ
لَهَا عَشْرُ دِجَاجَاتٍ وَدِيلُكُ حَسَنُ الصَّوْتِ

كذلك نظم ابن المتن في المربع (ج ٢ ص ٥٣) .

ومربع في العبرية^(٣) mrobă أقدم وزن عربي نسج العبريون على متواهله (فن الشعر العربي لمارتن ص ٢٩ - ٧٠) ويعتبر المحريري أول من استعمل المربع في المقامات ١١ ، ٥٠ ، ١٢٥ (دى ساسى ج ١ ، ١٢٥ : ج ٢ ص ٦٨١) .

وقد حبه إلى الشعراء وإن كان المربع قد سمي فيما بعد بالمازدوج .

وفي المخمسة :

نظم خالد القناص كما نظم محمد بن أبي بد للسلفي ، ذكرها المرزبانى بمجمع الشعراء^(٤) أول ما بروى المعرة وثانية بالباء وثالثها بالناء . وهكذا ، أى أنه أدى فيها بلزم ما لا يلزم .

(١) بروكلان : إضافي ج ١ - ١٣٢

(٢) معجم الأدباء ج ٧ ص ١٥٣ ، ج ١ ص ٣٧٠

(٣) Martin Hartman : أظرف من ٢١٥

Das arab. Strophengedicht, Das Muwassah Weimar 1897.

(٤) من ٤٠٠

كما ينسب لأبي نواس في حياة الحيوان للدميري ج ١ ص ٩٦-٩٥٢ مخمسة مكونة من اثني عشر مقطعا ، كل مقطع منها خمسة مدارج الاربعة الاولى منها متقدمة القافية ، أما الخامس فهو على قافية أخرى تتكرر في المصراع الخامس من كل دور ومنها (١) :

مارَوْضُ رِيَحَانِكُمُ الزَّاهِرُ وَمَا شَدَى نَشَرَ كُمُ الْعَاطِرُ
وَحَقُّ وَجْدِي وَالْهُوَى فَاهِرُ مَذْبِتُمُوا لِمْ يَبْقَ لِنَاظِرُ
وَالْقَلْبُ لَا سَلَالٍ وَلَا صَابِرٌ

فَالْتَّ أَلَا لَا تَلْبِجَنْ دَارَنَا وَكَابِدِي الْأَشْوَاقِ مِنْ أَجْلِنَا
وَاصِبْرُ عَلَى مُرُّ الْجَفَا وَالضَّنْي وَلَا تَمْرَنْ عَلَى يَتَنَا
إِنْ أَبَانَا رَجْلُ غَائِرٌ

ولكن دكتور هدارة يشكك في نسبة هذه المخمسة لأبي نواس ويقول : « ومن المرجع عندي أن هذه المخمسة التي يرويها كمال الدين الدميري مكونة النسبة، أولا لأنها ليست بأسلوب أبي نواس الذي تعرفه حق المعرفة ، وثانياً لأن الدميري وحده هو مصدرها ، وثالثاً لأن القصة المترتبة بها تقول إن أبو نواس مات قبل دخول الأمون ببغداد (٢) .

والمعشرة المعروفة هي التينظمها أبُو حَمْدَةَ بْنُ عَيْسَى الرَّضَاعِي وَهِي مَكْوَنَةُ مِنْ مَائَةٍ وَسِعْ وَهُشْرِينَ مَقْطُلَمًا ، بِكُلِّ عَشْرَةِ آيَاتٍ . وَفِي كُلِّ مَقْطُلَمٍ قَافِيَةٌ وَاحِدَةٌ . وَبِهَا (٣)

(١) أَبْيَامَاتُ الْقَسْرِ الْعَرَبِيِّ ص ٤٤

(٢) نفس المرجع السابق

(٣) ذُكْرُ النَّسْمَادَانِ : الْبَزَرَدَةُ ج ١ ص ٢٣٥

يصف الرضا عن الرحلة من صنعاء إلى مكة وشعائر الحج ، والرحلة إلى منى ، ثم العودة . وهي أرجوزة عربية تجمع صفات الأرجوزة اللغوية وطريقة تركيب الجملة بها والتعبيرات الغريبة التي لا يمكن الوقع على بعضها بالمعجمات اللغوية ، وإن كان المؤلف يوضحها آخر كل مقطع .

المسقط : ^{وَرَهْ}

ورد بشرح المرتضى على القاموس « المسقط في الشعر يعني الآيات التي لها قافية واحدة تختلف عن قوافي الآيات الأخرى ، وجاء بالأساس « قصيدة مسماة » وبالناتج « قصيدة سبيطة » .

وأطلق عليها هذا الاسم لأن القصيدة تكون فيه على شكل المسقط (أى القلادة) فتصبح وكأنها عقد متلول . والشعر المسقط هو الذي يضع الشاعر لآوازاته وقوافيها نظاماً معيناً يراعيه في كل أقسام المقطوعة . وتتكرر فيه قافيةان أو أكثر بعد كل عدد معين من الأسطر .

وقد روى عن امرىء القيس مسمعة يقول فيها :

تَوَهَّمْتُ مِنْ هِنْدٍ مَعَالِمَ أَطْلَالَ
عَاهَنْ طُولَ الدَّهْرِ فِي الزَّمِنِ الْخَالِي
مَرَابِعُ مِنْ هِنْدٍ خَلَّتْ وَمَصَابِيفُ
يَصِيحُ بِمَنَانِهَا صَدَى وَهُوازْفُ

(١) انظر المجمع ج ١ ص ١١٠

وَغَيْرُهَا هُوَجُ الْرِّيَاحِ الْمَوَاصِفُ
 وَكُلُّ مُسِيفٍ ثُمَّ آخِرٌ رَادِيفٌ
 يَأْسَحْمَ مِنْ نُوءِ السَّمَاءِ كَيْنَ هَطَالٌ

ويشك في صحة نسبة المسمطة إليه ، فإن الفارح - فيما ورد لدى أبي العلاء المعرى برسالة الفران (ص ٢١٩) يسأل امرأ القيس : « اخبرني عن التبيط المنسوب إليك ، أصحح هو عنك ؟ » .

يَا صَاحِبَنَا عَزَّ جَوَا تَقْفَ بِكُمْ أَسْجَجْ
 مَهْرَبَةُ دَلَاجْ فِي سِيرِهَا مَعْجَ
 طَالَتْ بِهَا الرَّجْل

.... فيقول ما سمعت هذا قط أبعد كلتي إلى أولاها

أَلَا عَمْ صَبَاحًا أَيْهَا الْأَطْلَالُ الْبَالِي

: وقولي :

خَلِيلِيْ مَرَابِيْ عَلَى أَمْ جَنْدَبْ

يقال لـ مثل ذلك ؟ والرجز من أضعف الشعر . وهذا الوزن من أضعف الرجز .

...

والشاعر العبرى الذى نظم أول مسمطة فيها يروى (الشعر العبرى ص ٤١)
 هو دونس بن ابوت (ت حوالى ٥٣٢٠) الذى يحاكي الشعر العربى .
 (١٣ — القافية)

وتحت مزدوجات أخرى كثيرة كذلك التي أنفها ابن دريد (ت ١٣٤) والمكونة من خمسة وستة أبيات ينتهي كل بيت زوجي العدد بها بـ «الـ» مقصورة وهو في هذا أيضاً يتلزم ما لا يلزم من القافية .

كذلك جاء لدى الملاحظ بالحيوان^(١) أرجوزة مقناء يتغير الروى فيها بعد عدة أبيات . وهي غير منسوبة تصور معاوره بين اثنين كل يتحدث بقافية تتغير كلما تغير القائل ، أى أن القافية تصبح آخر الأبيات هكذا :

١ - ٣ ، ٤ - ٧ ، ٦ - ١٠ ، ٩ - ٢٥ ، ٢٤ - ٢٨ - ٤٢ ، ٢٩

ولعبد الوهاب المهلبي البهنسى (ت ١٢٨٦)^(٢) أرجوزة رباعية المقاطع كل ثلاثة شطرات تتعدد في الروى والشطر الرابع يتعدد رويه في الأرجوزة كلها . والشاعر في أرجوزته هذه يحاول تربيع مثلث قطرب . وهو يصف الألفاظ التي يتغير معناها بتغيير حركاتها .

مثلاً : سَلَامٌ ، سِلَامٌ ، سُلَامٌ . وقد نشر هذه القصيدة المكونة من رباعيات ثلاث وثلاثين ادوارد فيلمار^(٣) :

كذلك نظم صفي الدين قصيدة (الديوان ص ١١٠)^(٤) كل خمسة أبيات منها على قافية واحدة . والقصيدة مكونة من خمسة وثلاثين مقطعاً أى أن عدد أبياتها ١٧٥ بيتاً . وتوجد قصيدة أخرى خمسة بها ثلاثون مقطعاً (أى أن عدد أبياتها مائة وخمسون بيتاً) .

(١) ج ٦ ص ١٥١

(٢) بروكلمان أساسى ج ١ - ١٥٣ ، اضافى ج ١ ص ١٦٠

Eduard Vilmar : Carmen de Vocibus Tergeminis^(٣)
arabicis A Quatrubus Anotorem relatum, Marbugi Cattorum 1857.
(٤) أولسان ص ٥٣ .

فالمزدوج إذا صار أحب فنون الشعر منه أن نظم أبان اللاتحق مزدوجاً، وقد
كثر استعماله في وصف الحيوان والصيد . فنظم أبو فراس الحمداني (ت ٩٦٨)
مزدوجة في وصف الصقر^(١)، كما نظم ابن زيانه الحموي الفارق (٣٦٦) مزدوجاً
ثلاثة وأربع وخمسين بيتاً عن الصيد بالكلاب والصقور (تحقيق محمد أسعد
أطلس : مجلة المجمع العلمي العراقي العدد الثاني سنة ١٩٥٢ ص ٣٠٢ - ٣١٠) .

كما نظم أبو إسحاق الصياباني^(٢) أرجوزة عن البيغان مطلعها :

أَنْتَ هَا صِبَّيْحَةَ مَلِيْحَةَ نَاطِقَةَ بِاللُّغَةِ الْفَصِيْحَةِ

وبعد ذلك استعمل المزدوج في كافة الأغراض . استعمل في نظم أي علم من
العلوم ليسهل على الدارس فهمه . فهو كما يقول ابن سيده « وزن يسهل في السمع
ويقع في النفس »^(٣) .

ويلاحظ أولسان (ص ٥٥) [راجع أيضاً Franz Rosenthal,

History of Muslim Historiography, Leiden 159 FF.]

إن الشعر العربي القديم يتعرض أحياناً لحقيقة تاريخية ، ولكن لا يصف
المعركة وإنما يمدح العظيم الذي اشتراك فيها أو أحرز النصر . وقد يفخر الشاعر
بنفسه إن كان قد شارك في الحرب . وفي مثل هذه المقطوعات الشعرية يستعمل
المزدوج أيضاً ، كما يلاحظ أنه ليس للعرب شعر تاريخي مثل الشاهنامة .

ولكن على بن الجهم (ت ٨٦٣) - ولعله أول من قصد ذلك - استعمل المزدوج

(١) التعلبي : اليتيمة ج ١ - ٥٨ ط ، ليدن ١٨٩٥ ص ٢٤٥ .

(٢) اليتيمة ج ١ - ١١٨ .

(٣) الأسان ج ٥ - ١٣٠ .

ف سرد تاريخ العالم ، بلاد في ستمائة وستين بيتا^(١) ، إلا أن السرد جاء جافا ولم يستطع الشاعر إلا أن يقدم علاً يقسم بالسذاجة مثل :

أَنَا الَّذِي يَفْعُلُ مَا يَشَاءُ وَمَنْ لَهُ الْبَرِزُ وَالْبَقَاءُ
أَنْشَأَ خَلْقَ آدَمَ إِنْشَاءً وَقَدْ مِنَهُ زَوْجَهُ حَوَّاهُ
مِنْتَدِّاً ذَلِكَ يَوْمُ الْجَمْهُ حَتَّى إِذَا أَكْمَلَ مِنْهُ صَنْعَهُ
أَسْكَنَهُ وَزَوْجَهُ الْجَنَانَ فَكَانَ مِنْ أَمْرِهِمَا مَا كَانَ

ولابن المهرز مزدوج عن هذا النوع يصف فيه حياة الخليفة المعتمد في
ثمانمائة وثمانين وثلاثين بيتا^(٢) .

أما الأرجوزة التي نظمها الأمير تميم بن عامر بن أحمد بن علقمة (٨٩٦)
الـ نظمها في تاريخ الأندلس حتى عبد الرحمن الثاني والتي ذكرها ابن القوطي
ك مصدر من مصادر تاريخ فتح الأندلس^(٣) فلم تصل إلينا .

وقد وصلت إلينا قصيدة ابن عبد ربه (٩٤٠) التي نظم فيها أعمال عبد الرحمن
الثالث (٩١٢ - ٩١) وحكمه . وهي مكونة فيها ذكر من ثمانمائة واثنين

(١) راجع تعليق خليل مردم على الديوان من ٢٢٨ - ٢٥٠ .

(٢) راجع مارجوليوس من ٦٥ من كتاب :

Margoliouth: Lectures on Arabic Historians, Kalkutta 1930

Rosenthal : وروزنثال من ١٥٩ :

Historiography G. Lang وديوان ابن العز تحقيق :

وعجلة للستشرقين الأجان :

Z. D. M. G. 40, 1886, 563 - 61, 4. 41, 1887, 232 - 79.

(٣) راجع روزنثال من ١٦١، وأولان من ٦٠، وبروكمان السل الأشناقي ج ١ من ١٤٨

وتعين بيتاً (١) . وبعد أن مدحه في أول الأرجوزة عدد أحاديث وما حداه أيام حكمه سنة بعد أخرى . غير أن لته بسيطة وإن كانت جافة كما يلاحظ أهلان .

وقد وصف فيها حروبه وغزواته وتاريخ كل:

وفى أولها يقول :

فالحمد لله على نعماته حمداً كثيراً وعلى آله
يا ملائكة ذات له الملوك ليس له في ملائكة شريك
ثبتت لمبد الله حسن نيته واعطافه بالفضل على رعيته

ويقول فيها :

وبعدها غزوة ثنتي عشرة وكم بها من خبرة وعبره
غزا الإمام حوله كتاب كالبلد محفوفاً به الكواكب

وقد تعددت الأرجوز في تاريخ العام بعد ذلك ، فنظم أبو طالب عبد الجبار المتبني أرجوزة في تسعة وستة أبيات (٢) .

وأرجوزته ليست مجرد سرد للمحوادث كما فعل ابن عبد ربه ، بل إنها مرجحة بمعلومات كثيرة . فيها كما يقول د. أحمد أمين (ظاهر الإسلام ج ٢ ص ١٢٠) الآدلة على وجود الله والحيث على التفكير في العالم ، والكلام على بهذه الخلقة وسير الخلفاء الاربعه ، وفي أمية ، وبين أمية في الأندلس ، وملوك الطوائف ، ودولة المرابطين .

(١) العقد الفريد ج ٢ - ٣٦٣ ، ج ٤ (١٠٠) وجروني باوم من ٧٦ Kritik u. Dichtkunst.

(٢) أولان من ٥٦ النخبة ج ٢ من ٤٠٤

أولها :

أبدأ باسم الله في الترجيز رب الأنام الملك العزيز
ثم بذكر المصطفى محمد صلى عليه الله طول الأبد
ويقول في التفسير في المسكوت :
يامن يُجَيل فكره للعمره
انظر إلى الموات والنبات والحيوان نظر استثنيات
كيف ترى التكوين فيما ماءلا
يُنْبِيك أَنْ لَقُواهَا فاءلا
يُؤَلِّفُ الْأَرْبَةَ الْمَنَاصِرا يَمْنَعْ مِنْ أَصْدَادِهَا التَّنَافِرَا

ويذكر بروكلمان أن هذه الأرجوزة حاكاها لارجوزة يحيى بن الحكم الغزال
(ت ٨٦٠) الذي لم تصل إلينا عن فتح إسبانيا .

ونظم لسان الدين بن الخطيب (ت ١٣٧٤) صاحب الإحاطة في تاريخ
غرناطة أرجوزة في تاريخ الخلافة في المشرق وفي إسبانيا وأفريقيا بعنوان « رقم
الحلل في نظم الدول » (١) .

كذلك نظم علم الدين الحسن السخاوي (ت ١٢٤٣) أرجوزة في سيرة النبي
في عشرين فصلا ، ونظم تقى الدين أبو العباس النصيبي (ت ١٢٦٥) أرجوزة
في التاريخ وصل فيها حتى المستعصم ، كما نسب لابن عبد الباقي أرجوزة عن الخلافة
كتبت في جزء .

(١) بروكلمان : أضاف ج ١ - ١٤٨ .
روزنثال ١٦٢ ، أولمان نفس الموضوع .

وفي سنة ١٥٧٠ نظم محمد بن عبد العزير السكاليلوكي شعراً عن البرتغالين
في مالابار Malabar (١).

وأحصى بروكلمان غير هذه الأراجيز مائة وتسع أرجوزة كلها في التاريخ (٢)
وما لم يحصه كثير، أحصى بعضه أولمان في كتابه عن الرجز، فضلاً عن أراجيز
آخرى وردت بفهرست كتابه بأسماء أخرى.

وفضلاً عن أراجيز التاريخ هذه يوجد الكثير من الأراجيز في مختلف المعلوم في
النجوم والكتواكب (٣) والطب (٤) والكيمياء (٥) والمندسة (٦) ولغاحة الأرض
وزراعة البستانين (٧) والنحو والصرف (٨) والألفاظ المتشابهات (٩) والمواريث (١٠)
والفقه (١١) ولعب الشطرنج (١٢) وأسماء القراء والرواية وأصول القراءات (١٣)
وصفات الحيل (١٤) وتعليم الرمى بالسهام (١٥).

(١) ملحوظة ٢٢ مجلدة :

Grunbaum INCS 3, 1944 II, Near Eastern Studies, Chikago.

(٢) راجم فهرست بروكلمان تحت أرجوزة .

(٣) أرجوزة الأحكام لابن أبي الرجال [ت ١٠٤٠] ، أرجوزة في صور الكواكب
لأبي على الحسن بالقرن ١٢ وكذا أرجوزة على بن ابراهيم الشاطر [١٣٧٥] .

(٤) أرجوزة ابن سينا في الطب [المنظومة في الطب] ت ١٠٣٧ وله عدة أراجيز أخرى
مثل أرجوزة في الباوم وأرجوزة في حفظ الصحة .

(٥) أرجوزة الفضل بن المهدب بن الراهم .

(٦) أرجوزة زين الدين الجويني [القرن الثالث] .

(٧) أرجوزة سيد بن أبي جعفر بن ايون [ت ١٣٤٦] باسم كتاب إبداه الملاحة وانتهاء
الرجالحة في صناعة الفلاحة .

(٨) ملحة الإعراب للحريري والقية ابن مالك [ت ١٢٧٣] .

(٩) أرجوزة أبي الحير محمد بن عبد الرحمن السخاوي [١٤٩٧] .

(١٠) أرجوزة أبي اسحق بن ابراهيم بن أبي بدر البرى [١٢٩١] .

(١١) أرجوزة ابن عامر في الفقه المالكي . (١٢) أرجوزة ابن المبارية .

(١٣) أرجوزة الدانى . (١٤) أرجوزة الأمام المنصور باه [١٢١٧]

(١٥) أرجوزة أبي بدر الملبى متقد .

٣ - الموشحات :

ومن أهم الثورات على القافية التقليدية المحاولات الاندلسية ، وإن كانت لم تأت إلا بزيادة القيود المفروضة على القافية ، ولم تخفيضها كما يقول بحق دكتور فويهي:

ـ وهذا يشير بعضهم في العادة إلى المحاولات التي طرأت على الشعر الاندلسي وغيره من تخفيض وتوسيع وما إليها كمحاولات لإحداث شيء من التنويع في الشكل القديم . ولا شك أن هذه المحاولات أحدثت شيئاً من التنويع كانت له طرافة وبهجة ، ولكنه كان في حقيقته زيادة في التقييد ، ولم يكن إقلالاً منه ، فهذه المحاولات التي يصعب لها الكثيرون أكثر مما تستحق انتهاء إلى طريق مسدود ولم تجد المجرى العام للشعر العربي ، لأنها - إن نظرنا إليها من وجة تخفيض من تلك القيود أضافت إليها قيوداً جديدة . ربما كانت من تلك القيود المبسوكة في أول عهدها ذات طرافة ، وربما قضت حاجة خاصة في النفس الاندلسية إلى الوركفة (١) ..

٠٠٠ ٠٠٠ ٠٠٠

حق أن التوسيع أضاف قيوداً جديدة على الشعر ، وإن كان في انتقال الشاعر من قافية إلى أخرى أو في استعماله روياً بعد آخر يتحرر نفسه من هذه القيود بعض الشيء ، فلا يتلزم بها طوال القصيدة . وهذه هي صعوبة القافية قديماً .

(٦) قضية الشعر الجديد من ١٠٠

أما أن المروشة لم تصنف جديداً إلى الشعر العربي ، وأنها انتهت إلى طريق مسدود ، فشكل محاولات التجديد بعد ذلك تنبهه ومنها محاولة الشعراء الجدد أو محاولات (الشعر المنطلق) كما يسميه دكتور نوين .

والتوشيح تسمية مأخوذة من الوشاح وهو الشريط المرصع بالأحجار المختلفة ، وإنما سمي بذلك تشبيهاً له به لتعاقب قوافيه المختلفة ، وهو يغاير القصيدة التقليدية القديمة . فالقافية لا تطرد فيه ، بل إنه ليس قصيدة بالمعنى المألوف وهو تطور للنسميط . قال ابن خلدون « ينظمونه أسماطاً أسماطاً » .

وقد نشأ التوشيح متآمراً بالأغاني الشعبية في آخر القرن الثالث المجري . وكان يتالف من أسطار طويلة أو متrosعة الطول، ينتهي كل شطر منها بقافية واحدة . وفي القرن الرابع قسم الوشاحون الشطر الواحد إلى شطرين أو ثلاثة مقناة مبتدئين بالأفعال (أول المرشح) ويستند هذا إلى يوسف بن هارون الرمادي (١٠٢٣ م) . ثم قسموا الأغصان أيضاً وهي الشطرات التي تأتي بعد الأفعال ويستند هذا إلى عمادة بن ماء السهام (١٠٢٥) وهو أول من بقيت موشاوه حتى اليوم . وضاعفوا التقسيمات في القرن الخامس أكثر من هذا (١) .

والمروش في صورته التي انتهى إليها يترکب من أربعة أسماط إلى عشرة (٢) . والأس茅ط يتالف من أفعال وأيات يتفاوت عددها عادة بين الأربع والشارة . ويتالف القفل في معظم الأحيان من شطرين بين مقناتين يتلوهما الدور ، وهو خمسة

(١) د. عبد العزيز الأهوانى : حركات التجديد في الأدب العربي ص ٨٢ .

(٢) راجع كراتشفسكي ص ١٣٨ .

شطرات غالباً، ملائمة منها ذات قافية معايرة لقافية القفل والاثنتان الأخيرتان لها نفس قافية التي توسيع القطعة كلها. فلو فرضنا أن قافية القفل مثلاً (أب) وقافية الشطرات الأولى من الدور (جد) لاصبح شكل قافية السطط بالموسيقى هكذا:

۱۰

۱۰

2

۶۷

۱

۱۰

وهناك نوع آخر من الموشح يتكون القفل فيه من أربعة أشطار والذقن من ستة يجبيه بعدها القفل ثانية ويسمى الخرجة (١).

أى يصبح شكل قافية السسط بالموشحة هكذا :

۱

۱۰

۱۰

4

۲

5

۲

۱۰۷

11

۱۱

۲

• وهذا يتمثل في موشحة لسان الدين بن الخطيب (١٣١٢ / ١٢٧٤) .

يقول ابن خلدون بالملخص ، وأما أهل الاندلس فلما كثُر الشعور في قطرهم ، وتهذبت مناصيه وفنونه ، وبلغ التعميق فيه الغاية ، استحدث المتأخرُون منهم فناً سمهوا بالموشح ، ينظمونه أسماطاً أسماطاً وأغصاناً أغصاناً ، يسكنُون منها ، ومن أغار بعضها المختلفة .

(١) حركات التجديد في الأدب العربي ص ٧٣ .

ويسمون المتعدد منها بيتاً واحداً ويلتزمون عند قوافٍ تلك الأغصان وأوزانها متالياً فيما بعد إلى آخر القطعة ، وأكثر ما نتمنى عندهم إلى سبعة أبيات ويفتح كل بيت على أغصان عددها بحسب الأغراض والمذاهب ^(١) .

ويعتبر أول مخترع للوشحات بالأندلس كما يقول ابن بسام (ت ١١٤٧ هـ ٥٩٩ م) هو مقدم بن معافى القبريري (وذلك بعد الحركات الأولى التي رأيناها عند الرمادي) . يقول ابن بسام « وأول من صنع أوزان هذه الوشحات بأفقتنا واخترع طريقتها — فيما بلغني — مقدم بن معافى القبرى الضرير وكان يضعها على أشطار الأشعار غير أن أكثرها على الأهازيج المهملة غير المستعملة بأخذ النظم الآمن والمعجمي فيسمييه المركز ويوضع عليه المروحة » ^(٢) وهو أحد شعراء الأمير عبد الله بن محمد المرؤاني ، وأخذ عنه أبو عبد الله أحمد بن عبد ربه صاحب العقد الفريد . ولم يبرز بهدفه في هذا الميدان إلا عبادة القرزاز ، شاعر المتنصم بن صهادح صاحب المرية . وقد ذكر الأعلم البطليوسى أنه سمع أبا بكر بن ذهير يقول : « كل الوشاحين عيال على عبادة القرزاز فيما اتفق له من قوله :

بدر تم ، شمسٌ ضُحىْ غصنٌ تقى ، مسلك شم ^(٣)
ما أتم ، ما أوضحا ما أورقا ، ما أنم
لا جرم ، من لها قد عثقا ، قد حريم

ويلاحظ أن القافية الداخلية هنا أكثر قياداً على الشاعر من قيد القافية التقليدية آخر البيت فقط بالتسبيط التي اتبעה ^(٤) .

(١) المقدمة من ١١٣ .

(٢) راجم كرانشكونفسكي من ١٣٩ وما يليها .

(٣) المقدمة : ص ١١٣٨

(٤) التسبيط هو القوافٍ الداخلية التي تقسم البيت إلى أجزاء متساوية .

ومن أشهر من آتى بعده ابن رافع شاعر المامون بن ذي الثون صاحب طليطلة ، ويحيى بن بق ، والطليطيلى ، وأبو بكر الأبيض ، ومحمد بن أبي الفضل بن شرف وابن حبيون ، والمهرين الفرس . وقد تعددت أنواع الموشحات حق لقد عد منها أحد الباحثين — فيما يقول كراتشڪوفسڪ — ما لا يقل عن مائتين وخمسين (١) نوعاً (٢).

وخلالاً للوشح التام الذى ذكرناه يوجد مما يسمى بالوشح غير التام أو الأقرع وهو ما ابتدأ فيه بالأيات (الأغان) وليس بالأفتال . ويتألف من خمسة أفتال وخمسة أبيات مثل موشح الشاعرة نزهون بنت الوزير القبصي (٣).

فالوشح يخرج على وحدة الكلافية قبل أي شيء ، ويعنى بالإيقاع الذى يكتب المossaحة رنية يحلو في الاستماع ، وكما يقول دكتور عبد العزيز الأمواني (٤) ، فإن التجديد في الأوزان والقوافي هو بغية شك أو ضعف ما يفرق بين القصيدة والتروشح بحيث يعتبر التروشح ثورة عروضية قبل أي شيء آخر ، تكللت بالملامة بين تطور الموسيقى العربية وبين فن الكلام المنظوم . ولا شك في أنها استمدت طراقتها وجاذبها وشفف الجهوء بها من هذه الناحية ، (٥).

ولايغوصنا أن نذكر هنا المossaحة التي تنسب لابن المعتز وإن كان من الأرجح نسبة لابن زهر الطيب :

**أيها الساق إيك المشتكى
قد دعوناك وإن لم تسمع**

(١) كراتشڪوفسڪى من ٢٤

(٢) دار الطراز فى صناعة الموشحات لابن سنان الملك المصرى — دمشق ،
سنة ١٩٤٩ .

(٣) حركات التجديد فى الأدب العربى من ٧٣ وما يليها .

(٤) حركات التجديد فى الأدب العربى من ٧٧ ، راجم أيضاً ديوان ابن المعتز ج ٣
من ٢٧٥ .

ونديم همت في غرته

وبشرب الراح من راحته

كـلـما قد فـاقـ من سـكـرـتهـ

جذب الزق اليه واتـكـا وـسـقـانـيـ أـرـبـماـ فـأـربعـ

ـمـالـعـيـنـ عـيشـيـتـ بـالـنـظـرـ

ـأـنـكـرـتـ بـعـدـكـ ضـوءـ القـمرـ

ـفـإـذـاـ مـاـ شـشـتـ فـاسـمـعـ خـبـرـيـ

ـعـيشـيـتـ عـيـنـايـ من طـولـ الـبـكـاـ وـبـكـىـ بـعـضـيـ عـلـيـ بـعـضـيـ مـعـيـ

ـغـصـنـ بـاـنـ مـالـ من حـيـثـ التـوـيـ

ـبـابـ من بـهـواـهـ من فـرـطـ الـجـوـيـ

ـخـفـقـ الـأـحـشـاءـ مـرـهـونـ الـقـوـيـ

ـكـلـماـ فـكـرـ الـبـيـنـ بـكـىـ وـيـحـةـ يـكـىـ لـمـ يـقـعـ

ـلـيـسـ لـىـ صـبـرـ وـلـاـ لـىـ جـلـدـ

ـيـاـلـقـومـيـ عـذـلـواـ وـاجـتـهـدواـ

ـأـنـكـرـواـ دـعـواـيـ مـاـ أـجـدـ

ـمـثـلـ حـالـيـ حـقـهـ أـنـ يـشـتـكـيـ كـمـدـ الـيـأسـ وـذـلـ الـطـمـعـ

كبد حَرَى وَدَمْع يَكْفُ
 يَذْرُف الدَّمْع وَلَا يَنْذِفُ
 أَيْهَا الْمُغَرِّضُ عَمَّا أَصْفَ
 قد نَمَا حَبَّ بَقَابِي وَزَكَا لَانْخَلْ فِي الْحَبَّ أَنِي مَدَّعِي

وهو في هذه الموسحة إذا لا ينير إلا القافية ، فيأتي بشطرين مختلفين القافية يتبعهما ثلاثة أشعار من قافية واحدة ويعود ليأتي بشطرين من نفس القافيتين الأوليين . فهو يمثل إذا النوع الأول الذي ذكرناه للموسحة الاندلسية .

وتزأيد عدد الشعراء الذين استهواهم الموسحات ، وراجت لدى كبار الشعراء فيما بين أواسط القرن الخامس والثامن . وازدهر الفن حتى بلغ أوج ازدهاره في القرن الثاني عشر ، وكان قته الطبيب أبو بكر بن ذهر (١١١٣ - ١١٩٩) ، المعروف باسم Avenzoar (١) في القرون الوسطى ، ثم ما لبث أن انتشر في الأقطار العربية الأخرى . واستمر الإقبال عليه بالأندلس وإن كان الاهتمام به قد اخذ يقل عن ذي قبل . فتجد الكثير من الشعراء يقلدون موشح إبراهيم بن سهل (ت ١٢٦٠) (٢) وهو مكون من أحد عشر قفلا وعشرة أبيات (حسب رواية نفح الطيب ج ٤ ص ١٩٨) (٣) .

قبل

هل درى ضي المدى أن قد حمى
 قلب صب حله عن مكنسى

(١) راجع كراتشيفسكي ص ١٤١ وما يليها .

(٢) موسيق الشعر ص ٢٢٤ .

فهو في حر وخفق مثل ما
لعيت ريح الصبا بالقبسي

* * *

يا بدورا اطمعت يوم النوى
غرا تلك في نهج الغرر
ما القلب في الموى ذنب سوى
منكم العسن ومن عي النظر
أجتنى اللذات مكلوم الجوى
والقذاذى من حبيبي بالفکر

* * *

كلما أشكره وجداً بما
كالربا بالعارض المنبعس
إذ يقيم القطر فيها مائما
وهي من بهجتها في عرس

* * *

بيت

غالب لى غالب بالسؤدة
 بابي أفاديه من جاف رقيق
 ما رأينا مثل ثغر نضده
 اقحوانا عصرت منه رحيق
 أخذت عيناه منه العربده
 وفؤادي سكره ما أن يفيق

• • •

قبل

فاحم الجمة ممسول اللى
 أكعل اللفظ شهى الامس
 وجهه يتلو الضحى مبتسمـا
 وهو من إعراضه في عبس

• • *

بعد

أيها السائل عن ذل لدبه
 لى يعني الذنب وهو المذنب
 أخذت شمس الضحى من وجنتيه
 مشرقا للصب فيه مغرب

ذهبت أَدْمَعْ أَجْفَانِي عَلَيْهِ
وَلَهُ خَدٌ بِلْحَاظِي مَذْهَبٌ

* * *

يَطْلُمُ الْبَدْرُ عَلَيْهِ كَلَمَا
لَا حَظْتَهُ مَقْلَقِي فِي الْخَلْقِ

لَيْتْ شِعْرِي أَىْ شَيْءٍ حَرَمَ
ذَلِكَ الْوَرْدُ عَلَى الْمُغْتَرِسِ

* * *

كَلَمَا أَشْكَوْتُ إِلَيْهِ حَرَقَ
غَادَرْتَنِي مَقْلَقِي دَفَّا

تَرَكَتُ أَلْحَاظَهُ مِنْ دَمْقِي
أَنْزَلَ النَّمَلُ عَلَى صَمِ الصَّفَا
وَأَنَا أَشْكَرُهُ فِيمَا يَقِي
لَسْتُ أَلْعَاهُ عَلَى مَا أَنْفَقَ

* * *

٦٧

پڑت

منه للنار بأشائى اضطرام
يلتقطى ف كل حين ما يشا
دهى في خديه برد وسلام
وهي ضر وحريق في العشا
أتق منه على حكم النرام
أسد الناب وأهواه دشا

٦٧

أَنْ تَبْدِي مَعْلَمًا
لَا قُلْتَ لَهُ وَهُوَ مِنْ الْحَاظِمِ فِي حَرْسِ
أَهْبَأَهَا الْآخِذُ قَلْبِي مَفْنَمًا
أَجْعَلَ الْوَصْلَ مَكَانَ الْخَمْسِ

فالقفل هنا مكون من أربعة أشطار ، والبيت مكون من ستة ، والكافية في القفل تتكرر دائمًا في الشطر الأول والثالث . وتغير الكافية في الشطر الثاني والرابع . أما الكافية في البيت فهي تتحد في الأشطار الفردية كما تتحد في الأشطار الزوجية وتحتفل الكافية في كل بيت عنها في الآيات الأخرى ويُمكن أن نرمز لها بال التالي :

ج د	أ ب
ج د	أ ب

* * *

س ص	ه و
س ص	ه و
س ص	ه و

* * *

ج د	أ ب
ج د	أ ب

والأبيات والأفقال اشتهرت في الوزن فهي من بحر الرمل . وليس يلزم بالضرورة أن يكون الوزن في الأبيات هو نفس الوزن في الأفقال .

وقد اشتهر هذا الموضع لتقليد الكثيرين من الشعراء بالشرق والمغرب العربي له . وأشهر من قلده لسان الدين بن الخطيب (١٣١٣ - ١٣٧٤) آخر شعراء غرناطة ومطلع موشه .

جادك الغيث إذا الغيث همى

يا زمان الوصل بالأندلس

لم يكن وصلك إلا حما
فـ الـ كـ رـ يـ أو خـ لـ سـ
إـذ يـ قـ وـ الدـ هـ أـ شـ نـ اـتـ المـ
يـ نـ قـ لـ الغـ طـ عـ لـ يـ رـ سـ مـ
زـ مـ رـ آـ بـ يـ فـ رـ اـ دـ يـ وـ تـ نـ
مـ ثـ لـ مـ يـ دـ عـ وـ الـ وـ فـ دـ الـ مـ وـ سـ يـ
وـ الـ حـ يـاـ قد جـ لـ الـ روـ ضـ سـ نـ
فـ ثـ نـ وـ رـ الـ روـ ضـ عـ نـهـ تـ بـ سـ مـ
وـ روـ يـ النـ عـ مـانـ عـ نـ ماـهـ السـ مـاـ
كـ يـ فـ يـ روـ يـ مـالـ لـ كـ عنـ أـ نـ سـ
فـ كـ سـاهـ الـ حـ سـنـ ثـ نـ بـاـ مـ عـ لـ مـاـ
يـ زـ دـ هـ عـ نـهـ بـأـ بـىـ مـلـ بـسـ
وـ هوـ موـ شـ يـ سـداـ بـالـ قـ فـلـ ثـ يـاقـ الغـ صـنـ .ـ وـ هوـ منـ بـحـرـ الرـ مـلـ مـثـلـ موـ شـ
لـ بـراـ هـ يـ بنـ سـهـلـ .ـ وـ اـشـتـملـ حـسـبـ رـوـاـيـةـ نـفـحـ الطـيـبـ (جـ ٤ـ صـ ١٩٨ـ)^(١) عـلـ
أـحـدـ عـشـرـ قـفـلـاـ وـعـشـرـةـ أـيـاتـ .ـ

ويتحدث ابن الخطيب عن الموشحة فيقول : « وما قلته من الموشحات التي انفرد باختراعها الأندلسيون وطمس الآن ربها »^(١).

أما موشح الشاعرة نزهون بنت الوزير القيعي فهو غير قام لأنه يبدأ بالفن وهو من بحر الرمل (وفيه تصرف)^(٢).

رب ليل ظفرت بالبدر ونجوم السماء لم تدر
ويذكر ابن سناء الملك أن عدد أجزاء القفل الواحد قد تصل إلى ثمانية^(٣)

مثل :

على عيون العين نهى الدراري
من شفاف بالحسب
واستمدب العذاب والتذ حاته
من أسف وكرب

ويعلق د. إبراهيم أنيس على هذا بقوله :

« نرى القفل قد فقد شيئاً من موسيقاه وطال الفقرات على المسامع ، حتى كاد أن ينسى كيف يهدى به وكيف انتهى . والسامع ينظر في الشعر لإسراعاً إلى تردد القوافي ، حتى يتتحقق النغم الموسيقى الذي هو شرط أساسى في الشعر العربى ».

(١) حركات التجديد من ٧٣ وما يليها .

(٢) تفع الطيب ج ٤ - من ١٩٥ ، التئميمى ملال : التقد الأدبي الحديث س ٤٧١ ، ٢٢٣ موسيقى الشعر .

(٣) إبراهيم أنيس : موسيقى الشعر - س ٢٦

وقد أدى هذا التكلف - فيما نرى - إلى خروج الموضع عن دائرة الاستمتاع بالسمع إلى الاستمتاع بالنظر وأصبح الموضع يقرأ ولا يسمع، حتى يرى القارئ ما فيه من مقابلة واتفاق في قرافي الفقل أو البيت روبيه منظورة ، وإن كان سمعه لا يمكنه أن يدرك هذا عند القراءة ، أي أنها تحولت إلى موضع منظورة وليس مسموعة نظرت إلى حين الفنون التشكيلية .

* * *

بالرغم من أن الموضعات قد تطورت عن الطراز المسطّح كمالاحظ ابن خلدون إذ يقول :

« وأما أهل الاندلس فلما أكثروا الشعر في نظرهم وتهذب مناصيه وفنونه، وبلغ التعميق فيه للغاية ، استحدثوا المتأخرن هنهم فلما سهوا بالموسيقى ، ينظمونه أسلاطاً وأساططاً وأغصاناً أغصاناً ، يكترون منها ، ومن أغاريضها الخلافة ، (١) .

بالرغم من هذا فقد حاول بعض الباحثين الزيدين أن يثبت تأثير الموضعات الأندلسية بالشعر البروفنسالي الفرنسي Provensal ، والمني زانج Minnesang (٢) الألماني .

وأن شعر التروبادور قد تأثر أولاً بالشعر البروفنسالي ثم أثر في الموضعات .
ويحاول فوسلر Vossler في دراسته عن برنارد فون فينتادورن (٣) .

(١) المقدمة من ١١٣٧ ، ١١٣٨

(٢) هي أغاني المحب إى فرسان القرون الوسطى بالقرنين ١٢ - ١٤ ، موضوعها : المرأة Dame وكانوا يمتنون في المرأة المتروكة التي يتضضم لعوبيتها الرجل دون شرط وتبني خدماته لها دون مقابل ، والمبنى الفاضلة هي مثال الظهور والمحافظة على التقليد .

Bernard V. Ventadorn

(٣)

in den Sitzungsberichten der Königl-bayer. Ak. der Wiss.
München 1918.

(ص ١٤٤ وما يليها) أن يثبت أولاً تأثر البروفسال بالشعر اللاتيني القديم وخاصة شعر أو فيد Ovid خاصة وأنه ورد بهذا الشعر بعض العبارات الميثولوجية الكلاسيكية وكذا الشعر القروي بادوري.

وبمراجعة السكتب التي تورن الأدب الألماني أو الفرنسي، نجد أن هذه الفكرة تتكرر أيضاً، نامة على أن الميني زانج متأثر بالتروبادور الفرنسي.

ففي كتاب باول فيشر Paul Fechter

Geschichte der deutschen Literatur / Gütersloh 1960.

(ج ١ ص ٣٦) نقرأ أن الميني زانج عرف أوائل القرن الثالث عشر متأثراً بالمثال الفرنسي بشعر التروفير Trouvere^(١).

كما نجد أيضاً هلوت دي بور Helmut de Boor يبين كيف أن الميني زانج تقليد وتطور للشعر البروفسالي، وإن كان بذلك هذا (في ص ٢٢٦) بأن معرفتنا بالشعر الثنائي اللاتيني السابق له غير واضحة ومحدودة جداً، على حين أن تدان التروبادور البروفسالي غنية جداً، مما يجعلنا نميل للاعتقاد بأنهما قد ثريرا الميني زانج الألماني في حاولاته لتقليد أشكالها ذات المطوعات الشعرية أو أنها تعتمد على الأقواء على الأشكال التروبادور البروفسالي^(٢) وتحليلها عند التعرض للمحدث عن نوعية وشكل أغاني الشعراء الألمان آنذاك.

وفي ص ١٦ يقول :

إن الميني زانج ليس مشكلة المائنة داخلية وإنما هو بالمعنى الضيق مشكلة بروفسالية وبالمعنى الواسع مشكلة أوروبية. قبل الميني زانج لم تكن لدينا على

(١) جماعة التروفير كانوا ينظمون الشعر في شمال فرنسا في لغة «أين».

(٢) جماعة التروبادور هم شعراء فرسايون بالصور الوسطى كانوا يعيشون في جنوب فرنسا وينشدون في لغة (الاوک).

الارض الالمانية او أغان شعبية معروفة ، والقليل الذى نعرفه لا يصلح لتفصير مشكلة الميني زانج .

إلا أن الأستاذ دي بور في نفس الكتاب ص (٢٣٨) بعد الاستطراد في بحث مشكلة الميني زانج يحاول أن يتلمس له أصولاً قدية في الأدب الألماني، ويرجع به إلى مجموعة من الشعراء العتائين الألمان ، وإن كانوا يبعدون مكاناً عن الشعر الغنائي البروفنسالي التروبادوري ، فقد ظهروا في منطقة الفتسا وبافاريا ، ولا صلة لشاعرهم الغنائي سواء من ناحية المعنى أو من ناحية الشكل بالمثل البروفنسالي . وهم مجموعة من الشعراء ظهرت بالقرن الثاني عشر الميلادي ، مثل Heinrich von Melk في قصيدته Von des tèdes gebügede (١١٦٠) .

كذلك تهدى دائرة المعارف البريطانية تقرير في مادة Minnesingers أن الشعر الألماني (ميني زانج) قدمه الأدب البروفنسالي إلى الشعر الألماني . ولكن الميني زانج الألماني لم يكن تعليناً سلافياً لشعر التروبادور ، إذ أن النبرة فيه بوجه عام كانت أصح وأكثر جدية ، وكيف أن شاعر الميني كان من النبلاء وإن كان ينتهي إلى الطبقة المتواضعة . وكانت أشعارهم موجهة إلى امرأة متزوجة غالباً ما تكون أرفع منه منزلة . ولم يكن مسماً لها أن يصرح باسم حبيبه أو يفصح عن شخصيتها . كذلك لم يكن مصراً له بالتعبير المباشر عن إحساسه .

فالشعر الغنائي الألماني (الميني زانج) متاثر في الأغلب بشعر التروبادور البروفنسالي وإن كان ثمة نوع مبسكر منه وجد في بافاريا والftsa ويبعد عن التأثر به . أما شعر التروبادور نفسه فلم يذكر أحد به تأثر ، هل يمكنني يذكر أن التروبادور هم شعراء

جنوب فرنسا ، والواقع في شمال إسبانيا وشمال إيطاليا والذين كانوا يكتبون بلغة الأوك (Langue d'oc) من نهاية القرن الحادى عشر حتى آخر القرن الثالث عشر .

ونجد بدائرة المعارف البريطانية مادة (Troubadours) حاولة لتفسير الكلمة (Troubadour) وأنها من الكلمة Trobador في لغة الأوك ، وأن المفرد منها في حالة النصب هو (Trobaire) أي « شاعر » ، من الفعل Trobar بمعنى يجد أو يخترع وبالفرنسية الحديثة Trouvère ، Trouver . فالتروبادور إذا كان نوعا من الأشعار الجديدة الخجولة التي وجدت نوعا من الشكل الجديد لآغان مقنقة الصنعة .

وتحتقر دائرة المعارف البريطانية لتبيّن أن الأمر الاجتماعي للتروبادور لا يمثل له في شعر القرون الوسطى فقد كانت لهم حرية القول فقاموا بمناقشة مسائل سياسية ، وخلقوا - قبل أى شيء - حول سيدات البلاط جرأة من الرهان والإيمان لم يتأملها أى شيء حتى الآن .

وتتحدث الدائرة عن السبب في اضطرارهم إلى انتهاك هذا النوع من الشعر واحتقاره ، مرجحة ذلك إلى النatal بين روما وجموعة القساوسة بمدينة ألب Alb بجنوب فرنسا ، تلك المجموعة التي انشقت عن الكنيسة في روما . وكان لهم تعاليم غاية في الدهش والتفسير بشرروا بها بين الناس ليصرفوهم عن المباحث الدينية . واستمرت الحرب من ١٢٠٩ حتى ١٢٢٩ . ومن ثم وجد الناس وخاصة النبلاء الذين كانوا يرعون التروبادور ما يشغلهم عنه فما لبث أن انصرف عنه ، الشعراء .

ونحن إذا حاولنا استعراض هذه الآراء جميعا وجدنا أنها لا تنهض دليلا على تأثر الشعر البروفنسالي أو المبني زانج بالشعر اللاتيني وأن هذا النوع ليس المؤثر

فـ شـعـرـ الـموـشـحـاتـ الـأـنـدـلـسـيـةـ،ـ فـطـرـيـقـةـ التـرـوـيـادـورـ يـاـ التـكـيرـ لـاـ تـرـكـ بـجـالـاـ لـهـارـتـهـاـ
طـرـقـةـ اوـفـيدـ (ـ١ـ)ـ فـضـلـاـ عـنـ أـسـلـيـبـ التـغـيـيرـ تـخـلـافـ .

إن حب أو فيد حب عدواني وإيجابي على حين أن شعر التروي بادور أو المين زائف سلبي وعفيف يتغنى بحب المشروقات بلا مطعم وبدون تصرير باسم المخوبية أيضاً أو التصرير بالحب بتعبير مباشر أيضاً.

وطابع أشعار أوفيد كلها الاستخفاف وليس هندا طابع الترويادور أو المبنى زانج .

أوفيد يحب المتعة ويغتر عن رغبته بأسلوب شيق جذاب ويقدم للعاشق كل ما يرغب فيه ، فهو ينصحه بما يحب أن يتبعه مع حبوبه في ديوانه فن الحب Medicamnia Farmae ars amatoria ويقدم له ما يعنيه في مائة سطر يطلق عليها remende aamoris وإن أراد الشخص من يحبه ، قدم له نصائحه في ديوانه

(١) ولد أويفيد Publius Ouidius Naso عام ٤٣ ق.م وتوفي ١٨ ميلادية وهو شاعر روماني تبیز أعماله بالخربة النظرية ورشاقة الأسلوب .
تقسم أعماله إلى بحوث ثلاثة : غرامية ، اسطورية ، وأشعار كتبها في المقى [بمدينة توپی جنوب نهر الدانوب من ٨ م — ١٨ م] وباستثناء قصائد الاطلورية فان شعره غنائي يمكن أن ينقسم إلى :

١ — قصائد عربية (Liebes-elegien) Amores Heroidum Epistolae وتشمل : ١ — خطابات البطالات وهى خطابات ارسلتها نساء إلى أزواجهن وأعناقهن . ب — قصائد الحب وتنجذبها محاسن صاحبته كورينا .

ج — فن الحب *ars amatoria* و فيها تعلمات يندمها المشاق أثناء الحب .

د — دواء المب *remedia* وبه ارشادات بخالم، بها الماء ممّن يصحه ومربيه التي بمنه.

٢ - أما اشعار الاساطير فشكل قصيدة منها تتخذ من أسطورة أو أكثر موضوعاتها

وتدور فكرة ديوانه ميتامورفوسيس Metamorphosen [أى مسخ الأشياء] حول مسخ الأشياء والأشخاص إلى صور وأشكال مختلفة وكذا في شعر الميثولوجي ديوانه فاستي Fasti.

٤— واعشار التقى ترستيا *Tristia* تصور الامه في مقاه، وتتوسله إلى الامبراطور
وطلبه الرحمة منه.

وهو يعني بمحاسن صاحبته كوريانا مصريحا باسمها في قصائد الحب *Amores* وليس هذا من ممات شاعر التروبادور أو الميني زانج .

وتشير دائرة المعارف البريطانية في مادة (أوفيد) إلى أنه أثر في شعراء النهضة الإيطالية كما تأثر به بعض الشعراء الإنجليز أكثر من تأثرهم بأى شاعر كلاسيكي آخر ، بل أكثر من تأثرهم بفرجينيل أيضًا ، ومنهم مارلو ، وسبنسر ، وشكسبير ، وملتن ، ودراديون .

وكل هؤلاء لا يمكن أن نقارن أعمالهم بأعمال شعراء التروبادور والميني زانج . هذا إن اقتنينا بأن أثر العمل الواحد لا بد أن يكون له صدى مشترك أو في اتجاه واحد على الأقل لدى المتألقين ولو بصورة عامة .

على أن فوسلر Vossler نفسه صاحب فكرة تأثر التروبادور بشعر أوفيد يعود فيقول^(١) بأن شعراء التروبادور قد منعهم طريقتهم في الحياة من الاتصال الوثيق بالفن الكلاسيكي وخاصة باستاذهم المحبوب أوفيد .

وهل من الممكن أن ينشأ التأثر بشعر لم يكن له اتصال وثيق ؟ كذلك فإن وجود بعض البيانات عن الميثولوجيا الكلاسيكية بشعر التروبادور لا تعنى بالضرورة أنه لا يبني أو يؤمن بالنشأة وبالمثل في شعر الميني زانج . فهذه المخrafات ليست إلا حلية بالشعر ، وليس لها شأن بالنشأة .

وليس معنى هذا نفي الآثار الكلاسيكية أو المسيحية بالشعر التروبادوي ، لأن هذا الشعر لا يمكن بداعه أن يتخلص من هذه الآثار كلية ، ولكن الشعر الكلاسيكي

(١) نفس المرجع السابق من ١٢٤

سواء اللاتيني أو اليوناني لا يمكن أن يكون مثلاً لهذا الشعر التروبادوري . لأن أوفيد وغيره من شعراء السكلاتيك لم يعرفوا شعر المراقى ذا الأقدام الستة بكل سطر Epischer Hexameter أو شعر القصص ذا الأقدام الخمسة بكل سطر Elegischer Pentameter أو البروفنسالى أو الألماني لأن روما لم يكن لديها مجتمع بلاط ، ولم يكن لها حاجة إلى طبقة الفرسية ، ولا يمكن أن تكون جماعات الجنود الرومانية بمنتهى الفرسية بالقرون الوسطى ، بل إن أوفيد نفسه يعرض صور هؤلاء الجنود بطريقة لا تدعو للاحترام ، بل وتحقرهم أمام النساء (Amores III, 8, 9).

فـ الشعر اللاتيني يوجد كثير من القصائد التي تتناول الموضوعات الإنسانية العامة مثله في ذلك مثل أي شعر آخر . وقد تناول الحب أيضاً ، إلا أن الموضوعات التي تناولها الشعر العربي والتروبادوري تدور في فلك لا يعرفه الشعر اللاتيني . والشعر العربي يرتكز في هذا على أرضية ثابتة ودائمة ، على حين أن الشعر البروفنسالى أو الألماني لا يمثل إلا حركة طارئة سرعان ما اختفت . ومن ثم فإن ماقاله إيرسمان Ehrismann عند حديثه عن هذه الحركة ألمانيا لا مغalaة فيه حين يقول : « بأنها ظاهرة طارئة » .

(١) Eine vorübergehende Modeerscheinung

وقد تبين في الإنتاج المبكر التروبادوري هذا النظام في شكل متكمّل ، وهذا لا يمكن أن يتأتّى إلا إذا كان متطوراً عن تجرب طويلة في نفس الميدان ، ومثل هذا التطور لا يمكن أن ينشأ في أرض مسيحية ، ولكن في أرض عربية أندلسية . إن التروبادور والميري زانج يتحرّك في دائرة فكريّة لا يمثل لها في الأدب الغربي . وقد تخفي هؤلاء الشعراء بالحب ولستّهم يبرّوا عن ذلك بطريقة منهجية معينة

بل إن بعضهم قد وفق في التعبير عن أفكار مبتكرة أو تناول الموضوع بطريقة طبيعية ، إلا أنهم حين يبتعدون بهذا المنح يفقدون صفاتهم كشعراء غنائمين .

أما في العالم العربي ، فإن هذا النوع من الأغراض والمقاصيم مثل في شعر الغزل في جميع عصوره الأدبية سواءً كان ذلك عند شعراء الأمويين أو العباسيين أو في مختلف الأمصار بعد ذلك حيث يوجد الخلافاء أو الولاة والملوك .

بل إن نفس الدوافع التي نجدها يشعر المبني زانج موجودة في الشعر الجاهلي نفسه . فالنوق العربي العام لم يتغير على مر المصور كلام تغير اللغة أيضًا .

ولعل من المفيد أن نرجع إلى ما كتبه دي بور De Boor (ج ٢ ص ٢١٦) عن المبني زانج ويبيّن أنه أول شعر ألماني يتتحدث فيه الشاعر عن نفسه ويعبر عن إحساسه سواءً في ألمانيا أو في أوروبا القرون الوسطى . أما تكرير كلمات «أنا» قبل ذلك في الصلاة ، أو الاعتراف بالكنيسة أو الشكوى من الخطية فلم تكن إلا كلمات ألقاها الكنيسة في فم الإنسان المسيحي آنذاك . . . كانت أشعار القرنين الحادى والثانى عشر اللذين شاهدا الإصلاح الدينى إذا ما عبرت عن الإحسان البشري لا تعبّر إلا عن الحياة الآخرة والحضور لله . أما عن علاقات البشر ببعضهم البعض بالحياة الدنيا فلم يعبر عنها إلا إن كانت تخدم الموضوع الأساسى وتبيّن علاقتهم بالرب أو تتحدث عن شفاء النفس دينياً ، أي تتحدث عن حب الآخرة في الله وتعبر عن الحضنوع له . ولم تتحدث هذه الأشعار إطلاقاً عن علاقة البشر ببعضهم أو عن علاقة الشاعر بزوجته وأطفاله ، فقد اعتبر هذا الحديث خطاً على شفاء الروح . وبخلاف وسط هذا الجو المشبع بالوحظ الدينى يظهر نوع جديد من الشعر الغنائى لا يتغنى إلا بموضوع وحيد يتصل بالحياة الدنيا ويدور حول الإنسان الفرد ويعبر عن إحساسه فقط ، بل يعبر حتى عن حب الرجل للمرأة .

وبالرغم من أن هذا التحول يهدو أمم أعيننا بجأة ، إلا أنه سرعان ما نظم نفسه وانتظم داخل إطار التحول الفكري ليتمكن من تناول الموضوع الرئيسي عنده وهو التقويم الجديد والخلق الإبداعي النامي لصورة الإنسان الجديدة .

وليس من المستغرب أن تصبّع التجارب البشرية الداخلية الدينوية ، والإحساسات الأدبية العميقه داخل هذا الإطار موضوع الشعر وأن يعبر عن حب الرجل وحب المرأة . ولكن من المستغرب حقاً أن هذه التجربة لم يعبر عنها بصورة شديدة التركيز خسب ، بل بصورة مختلفة لما ورد قبلها بالشعر أيضاً ، فقد استطاع شعر الميني زانج أن يعبر عن أدق الإحسانات النفسية بالحب وأن يصل في تعبيره إلى أعماق هذا الإحساس تفصيلاً وتحليلاً ، لقد كان هذا الفن منذ بدئه فناً واعياً لما يهدف له ، ولم يكن ينقصه من ذلك نشأته المفردات اللغوية أو الصور الفنية الازمة للتعبير عن التجربة النفسية بطريقة يمكن أن تتواكب معه .

والجديد المستغرب أيضاً الممكن السريع للشكل المكتسب ، واكتشاف لشعر المقطوعات كصورة فنية جديدة وتطور هذا الشعر إلى تركيب فني لغوي واع . ليس فقط لأن المقطوعات النهاية تكوين نغمي كامل في نظام رفيع القدر من التشكيل الفني ولكن للشكل المردوج القافية للشعر القصبي .

ويتحدث دى بور عن نشأة الميني زانج والترو بادور فيأتي بكافة الاحتياطات ويناقشها ويعرض الاحتياطات الأربع وهي :

- ١ - أغاني الحب الشعبية التي وجدت قبل فترة التدوين الأدبي . ولتكن شكلك في هذا الاحتياط باعتبار أن إمكانية تقديم هذه الأغانى وتأثيرها على الشكل الفني والفكري للليني زانج غير متوفرة . وفضلاً عن هذا فإننا نرى أن في هذا إحالة على مجھول ، والإحالة على المجھول تخرج بها عن النطاق الواجب توافقه في البحث العلمي .

٢ — التكوين الاجتماعي للحقيقة الكائن آنذاك عند نشأة هذا النوع من الشعر فقد ارتفعت النظرة إلى المرأة آنذاك نتيجة لوجود الاقطاعيات ، وكان القانون البروفنسالي يعطي المرأة حق الميراث ، فأصبحت المرأة في منزلة رفيعة اجتماعية ، وكان بعض من يخدمونها ينظمون الشعر فأتيح لهم التعلل إليها في تبليغه .

ولكن هذا التصور يجعل المبني زائف افتراض اجتماعي محض ، ومن ثم يجب أن تحفظ عند تقريره . وهو يخرج قيمة التجربة الشعرية التي ترفع منزلة المرأة من الاعتبار ، كما يهمل النظر إلى ما في هذه التجربة من جدية، إهماله لحرارة العاطفة المتواكبة في إحساس الشاعر داخلياً .

٣ — التجربة الدينية : وهذا هو التفسير الذي يحاول أن يربط بين التزلف للمرأة وبين ما كان يمكن في أعماق القلوب آنذاك من التبعد للعناء .

والملائكة في الأمرين مغربية ، وكان من الممكن أن توضح ما أهله التفسير الاجتماعي السابق . فهنا نرى تجلى المرأة المتقدمة لأعلى الدرجات الدينية كما نرى تفاني الرجل في التبعد الدينى . فهو تصور يرى في عبادة الحب صورة من صور التفاني في الحب الساوى للعناء موكوسا على بنات حواء . ولكنه تصور يجعل الشكلة يسيرة للغاية ، ولو كان حل المشكلة بهذه السهولة لوجب أن تكتفى بمصطلحات «المبني زائف»، سمات واضحة تقربها من الرموز التي اختصت بها العناء . وهذا ما لا يستطيع أحد أن يدلي على وجوده بطريقة ملقة النظر . وفضلاً عن هذا فإن التصور لم يبين لنا لم كان التردد إلى نساء الاقطاعيات أهم صور وأشكال التجارب الشعرية في هذا النوع من الشعر .

٤ — الإقتداء بالمثل اللاتينية : وقد حاول الكثيرون من الباحثين التدليل على ذلك فهنريج بونكان Brinkmann حاول إثبات أن الشعر الغنائي

مِنْ نَلْيُوك Minnelyrik في جميع البواعث ووسائل التعبير الشعرية يمكن أن تعود بها لاصول باللاتينية المتوسطة وأدبها . ويصل أحيانا بالطبع الدقيق Geistliche Panegyrik وشدة رهافة الحس بأدب المراسلات بين رجال الدين المثقفين ونساء متدينات أو دنيويات وأحيانا أخرى أغاني العصور الوسطى Vagantenlyrik وحبا الشهوان Julius Schwietering ungebrochene Erotik كذلك حاول يوليوس شفيترنج كذلك في دراسات متفرقة أن يبرهن على التأثير المباشر لشعر أو فيد Ovid الشهوانى على هذا الشعر .

وأغاني العصور الوسطى Vagantenlyrik عاشت وعرفت قبل أن توجد المبنى زانج وأننا وجودها أيضا وإننا نجد حقا آثارا واضحة لها على المبني زانج ، ولكننا نجد أيضا آثارا واضحة لها على المبني زانج بهذه الأغاني وهذه الآثار ليست كافية لتقديم إيضاح يدل على صحة نسبة المبني زانج العضوية ، لما لأن هذا التأثير لا يمس كيان المبني زانج وجوده الذي لا يمكن أن تغفل عنه كافة العلاقات المسماة له .

شعر القرون الوسطى الفناني في حقيقته شعر جماعي Sodalen - Dichtung أي شعر جماعة المتكلمين Dichtung - Wir على حين أن شعر المبني زانج شعر الآنا الفردية، أي شعر المتكلم المفرد ich-Dichtung . هو غناه للفتاة وليس غناه للسيدات وهو تعبير عن رغبته بلا خجل — على طرف تقىض من المبني زانج — يتغنى بجمال الروح وبطهر الحب .

أما بالنسبة لأغاني المطبع الدينية Dic Klerikerpanegyrik ومراسلات رجال الدين Brieferotik فلم تظهر إلا في شمال فرنسا، على حين أن المبني زانج بروفنسالي، أي ظهر في جنوب فرنسا . فضلا عن هذا فإن هذا النوع من الأدب اللاتيني استعمل صورا معينة مختارة من فنون النثر، كما استعمل وزن المكشاميتير الكلاسيك

على حين أن الميني زانج قد عرف منذ نشأته ثراء
واسعًا في القوالب الفنائية ، ومن ثم يجب اعتبار هذين الفنانين هذين متوازيين دون
محاولة إثبات تأثر أحدهما بالآخر أو تطوره عنه .

كذلك فإن تقدم الرسائل الدينية زmania عن الميني زانج وأنها كانت بتدالوة
في الأوساط الكنسية وأن الفرسان قد أخذوها عن رجال الدين وطوروها
في صورة مكتملة في أغاني الحب لا يعطيا الحق في القول بأن هذه الأغاني تلهمى
عضوياً إلى رسائل رجال الدين وأنها ناشئة عنها .

وبالذيبة لا وفید الذى أفادت منه رسائل الحب التي كتبها رجال الدين كما أفادت
منه أغاني القرون الوسطى أيضاً ، فإنه يقدم أيضًا الكثير من الامكانيات ووسائل
التعبير عن فن حب من نوع مغاير وعن عبادة حب وفيع الشأة . فعنده - وهو
المعروف يواطن الأمور الماكير - نفتقد الصلة المباشرة بالمحور الذي توّرك عليه
كل أغاني الميني زانج وهو التقديس الحقيق للمرأة وإجلالها والتسمى بروحها فهو
يفتقد الصلة بالتأثير الظاهر للحب الحقيقى .

كذلك يبقى الجانب التقليدي للميني زانج إذا نسبناه لا وفید دون تفسير ، وإن
كنا لانستطيع أن ننكر واعين أو غير واعين وجود أثر ما لا وفید في الشعر الفنانى
أو الشعر القصصى لكننا نرفض أن يكون هو الاساس فى نشأة الميني زانج .

هـ — الاقداء بالمثل العربية : أى الاقداء بأغانى الحب العربية وقد ي بما ورد
هذا التفسير بالدراسات الرومانية ، كما ينادي به في المسر الحديث كونراد
بوردان Konrad Burdach والباحث الامريكي لورانس ايكير
Lawrence Ecker.

فقد وجد في اللغة العربية قبل أقدم الأغانى في البروفسال شعر حب غنائى
في مقطوعات مختلفة يتضمن أغراضاً تقليدية عاشت قرون طويلاً وثبتت وتنوعت ،
(١٥ — الخامسة)

وهو نوع من الفنون الشعرية الفنائية يتحدث فيه الشاعر عن نفسه وظاهرة فيه المرأة في منزلة رفيعة مكالمة بالتوقي واحترام . وقد وجدها الشعر الغزل طريقة إلى البلاط الإنساني وتوطن هناك .

وهذه هي الخطوط العريضة التي تجمع شعر الغزل العربية مع شعر المبنى زانج الأوروبي، إلا أن التشابه بينهما يصل إلى أدق التفاصيل الموضوعية بصورة تدعى للدھة. وقد دلن لورينس إيسكر Ecker على هذا ، فقد أورد تفسيرًا تاريخيًّا وراثيًّا يتحقق منا دراسة واعية ، ويحب أن نتظر الآن توضيح أكثر من الجانب العربي . ولكن لا ينبغي أن تعتبر المبني زانج الأوروبي تقليدًا لشعر الغزل العربي ، وإنما هو عاكاة واعية لاشتراكتها في مطلقات وبواعث مشابهة فإن كان شعر الغزل العربي يرفع منزلة المرأة فوق منزلة الرجل ، فإنما يفعل ذلك لسبب معاير للسبب الذي يرفع فيه المبني زانج منزلة المرأة من أجله . فالمبني زانج لا يأق بسلمة « سيدة » ، مقابلة لـ« عبد » ، لكن « سيدة »

لديه تقابل كلمة صاحبة الإقطاعية (١) . *Lehensherrin*

وإن كان شعر الغزل العربي يتغنى بالحب العذري ويشيد به وبنزلته الرفيعة ، فإن الشاعر الأوروبي يستلزم عذرية الحب من الفكر المسيحي المتسامي لتكون قوة ذات تسامم غير دينوى .

كذلك نجد أن الشكل الأوروبي ليس محاكاة تامة للشكل العربي ، فإن غنى الشكل العربي للشعر الغزلي أوسى فقط للشاعر الأوروبي لإيجاد أشكال جديدة للعرض الأوروبي ولি�تساوق مع اللحن والوسائل الموسيقية الأوروبية .

 • • •

هذا ما جاء لدى دي بور عن الآراء التي جام بها الدارسون ليعالوا نشأة شعر الميق زانج الأوروبي . وقد كان هذا النوع من الشعر ظاهرة طارئة سرعان ما اختفت فلم يستمر أكثر من قرنين من الزمان ، ومن ثم فلم يغال إيرسمان *Ehrismann* (٢) حين عده (مودة) وقبضة *Modeerscheinung* وقد كان شعراً الميق زانج يتمحركون في دائرة فكرية لا مثيل لها في الأدب الغربي معتبرين عن مواضيع وأغراض لا تهد للأوروبيين بها . وإن كنا لا نتفى بهذا أن كبار الشعراء قد تغروا بالحب حقاً وصدقأً ولكنهما أدوا ذلك وفقاً لمخرج مدرسي معين لما أتى به الميق زانج بعد ذلك .

أما الشاعر العربي فقد عرف شعر الغزل في جميع عصوره الأدبية سواء أكان

(١) إن كلمة «سيد» في الغزل العربي لا تقابل كلمة «عبد» وإنما تدلل على المكانة التي كانت تتحتم بها المرأة المرأة في المجتمع الإسلامي في مقابل «المارة» وتدلل أيضاً على الصادقة التي كانت الأسرة تحظى بها المرأة عاقفته عليها وهي متيبة لا يمكن الوصول إليها على يد حراس من أهلها أو من الخدم . ومن ثم فليس يعني بالضرورة أن يكون الشاعر التعلل عبداً له ولا كي يتغزل فيها .

Lit. Besch. des MA., 2. T. I. Hälfte, S. 26.

(٢)

ذلك لدى شعراء البلاط الأموي في دمشق أو الباشى في بغداد أو في مختلف البلاد بعد ذلك في سوريا ومرأكش أولى خلفاء قرطبة وملوك سرقسطة وملقا وفانسيا وغرناطة وغير ذلك من المالك والأمواء ، بل إن الكثير من هذه الأغوا .. وجدت بشعر ما قبل الإسلام (أى قبل ٦٣٢ ميلادية) بل إن الذوق العربي العام لم يتغير على مر العصور كما لم تتغير اللغة أيضا .

فالاغراغن الشعرية العربية ظلت دائمة دون تغيير سواء قبل أو بعد الفتح الاندلسي . وهو لم يتأثر بالفرنسية كما يراد أن يقال ، بأن شعر الموشحات تأثر بأغراض الشعر الفرنسي . ومثل هذا القول وإن كان بعيد الاحتمال ، إلا أن بعض الباحثين (١) قد أخذ به ليفسر كمال هذا الشعر فنياً دون محاولة لارجعه إلى أصله . ودون محاولة لفهم الحقيقة التاريخية التي ترجع نشأة التردادور (المبني زائف الفرنسي) إلى القرن الثاني عشر .

إن العرب قد مروا بالمباني الهندسية والنصب التذكارية وعرفوا الكتب الأدبية اليونانية والثقافة الرومانية بجميع البلاد التي فتحوها ، في سوريا ، وفي مصر ، وفي إسبانيا ، وفي صقلية ، ولم يغيروها أبداً لتفات بالرغم من أنهم عاشوا فيها مئات السنين ، وقد حاول بعض الباحثين أن يجدوا بالكتابات العربية أى ذكر للبيان اليونانية في صقلية أو إشارة لفن السكلاسي أو الخزافات أو ذكر لحو ميروس من قرب أو بعيد ، وحاولوا أن يتعرفوا على اثر أو ذكر لبندار أو ديموتسينوس أو شيشرون أو فرجيل أو أوفيد ، ولكن دون جدوى ،

هذا وبالرغم من أنهم عرفوا أعمال وأسماء أندلطن وآرسسطو وأقليدس وهيبو قراتس وجالينيوس معروفة وقدرة لدى العرب ، فإن ذلك يمكن تفسيره

(١) راجم ايكر ص ١٠

بأن كثيرون عرفوا لديهم عن الترجمات السريانية التي وامت بيتها وبين العقلية السامية . أما عن المؤلفين أنفسهم وأصلهم اليوناني وتأثيرهم فلم يعرف العرب شيئاً .

فن المستحيل إذاً أن يكون العرب أو حتى المستعربين الآشان الذين لا يختلفون في شيء عن إخوانهم الشرقيين قد تأثروا بالثقافة اليونانية آذاك بالرغم من أنه لم يتأثروا بالثقافة الكلاسيكية طوال سني وجودهم في الأراضي التي كان بها اليونان كما يقول فيكسلر Wechsler (١) :

وقد يفترض على هذا بأن العرب عرفوا الآثار البيزنطية واليونانية بالإسكندرية وتحديثها عنها بأدبهم ، ولكنها آثار وصلت إليهم بعد أن تسكيفت بالحضارة الهيلينية الآسيوية فاقتربت من عقليتهم السامية . ولكن لا دليل على تأثيرهم المباشر بها بالرغم من ذكرهم لها .

وهذا أيضاً ما لم يدعه بورداخ Burdach نفسه الذي كان يبالغ من الحديث عن تأثير الحضارة الهيلينية وتفوذهما وقدرها تقديرأً عظيمأً (٢) ، بل إنه حاول اللدليل على أن شعر الغزل العربي الجاهلي لم يتأثر بشيء يبعد عن موطنها الأصلي (أي Nicht Autochthon) راجع ص ١٠٨٦ (٣) بل إنه يمثل صياغة عربية أشعر البلاط الغنائى أيام الهيلينيين :

Sondern nur eine arabische Version der hellenistischen Hofpanegyrik darstelle.

وهو برى أن شعر الغزل بالجاهلية أقدم من اتصال العرب المباشر بالحضارة البيزنطية ومصر .

Das Kulturproblem des Minnesangs, Halle 1969. (١)

über den Ursprung des Mittelalterlichen Minnesangs (٢)

Sitzungsberichte der press. Akademie der Wiss. Bd. XL IV,
1918

ويرى بوردانخ في دراسته عن أصل الشعر الغنائي في المصور الوسطي^(١).
أن : « ما يحتاجه تاريخ اللغة والثقافة فهو قبل أي شيء مجموعة من المصوّص المختاره بهنائية ، مفهوم الأغراض ، ترجم عن العربية ، مع وصف دقيق لأنواع القافية والمقطوعات الشعرية والأغراض الشعرية والأسلوب اللغوي (أي البلاغة وما تشمله من وسائل بلاغية) ولو ترجمت مختارات من الشعر الغنائي العربي من عصر الخلافة الاموية وملوك الامصار وإمراء المراطبين والموحدين في اسبانيا ترجمة حرفية ما أمكن وفقا لأسس المراعية بالتاريخ الادبي خطوة خطوة يمكن أن تقربنا من المدف المشود » .

«Was die Mittelalterliche Philologie und Kulturgeschichte braucht, wäre vor allem eine Möglichst Vielseitige Auswahl von charakteristischen Textproben in übersetzung, ferner bestimmte Beschreibungen der Reim- u. Stropharten der poetischen Motive, der Sprachlich — Stilistischen Technik, namentlich der Tropik und der übrigen rhetorischen Mittel. Schon eine nach literarhistorischen Gesichtspunkt angelegte Anthologie von möglichst wortlichen übersetzungen arabischer Lyrik aus Vor- und Früh islamischer Zeit. Sowie aus der Epoche der Regiments der almoraviden und Almohaden in Spanien wäre eine wichtiger Schritt, der dem bezeichnete Ziel uns nähern könnte».

وقد حاول لورنس ايكر Lawrence Ecker هداف كتابه عن شعر النداء العربي والبروفسالي والالماني .

Arabischer, Provenzalischer u. Deutscher Minnesang.
Eine Motivgeschichtliche Untersuchung / Bern u. Leipzig
1934.

وقد وفق في هذه الدراسة التي اجتهد فيها اجتهاداً كبيراً، وأن كنا لا نستطيع
أن ت تعرض لما هنا، وإنما نرجو أن تفرد له بعثة مستقلة لإشاء الله.

قد ينفي البعض تأثير العرب المباشر على شعر التروريدور مختفين بقلة انتشار
الكتاب العربية، ولكن كراشكونوفسكي يرد عليهم بقوله :

« بأن الدين ينفي تأثير العرب المباشر يسوقون عادة هذا الدليل ، وهو
أن الكتابة العربية كانت قليلة الانتشار بين الشعوب الرومانية ولكن التماقلي
الساعي لل المباشر يجعل هذا الدليل غير ذي قيمة ولا سيما إذا أخذنا بين الاعتبار
لغة الرجل العافية الشعبية . »

فن الأمور الحقيقة الآن أنه كانت بالأندلس العربية لغتان ومن يدرى فقد
يقر الجميع قريباً بما قاله أحد العلماء الأسبان من أن المفتاح السرى الذي يفسر
حركة الأشكال الشعرية في مختلف الضروب الفنائية لعلم الثقافة في القرون
الوسطى ، إنما يكن في الغناء الاندلسي الذى يتمثل في أغاني ابن قزمان^(١) .

* * *

ونضيف إلى ردة كراشكونوفسكي أن المنصور ألقى جزءاً كبيراً من مجموعة كتب
ال الخليفة الحكم لأسباب سياسية ، كما أن الأرطس يشوب عشقه (ت ١٥٧٩) .

Erzbischof Jimenz de Quesada

قام بعد غزو غرناطة بحرق مئات الآلاف من المخطوطات العربية ، فضلاً عن
أن الكثير من الكتب اتلفت أو أحرقت في مختلف الثورات أو الإغارات من
جهنمود البربر والمسيحيين وال المسلمين المتعصبين .

(١) إغناثيوس كراشكونوفسكي : دراسات في تاريخ الأدب العربي ، موسكو ١٩٦٥
من ٢٦ ، ٢٧ .

فهذا الدمار التام يعني الثابت والمؤكد يجعلنا لا نتأكّد قطّعاً مع وصول الموضع
أو شعر الغزل العربي مترجماً أو معلقاً عليه بلغة أوروبية آنذاك .

ولكن هذه المسألة لا يمكن أن تعد منتبهة تماماً لأنها لا تزال توجد إلى جانب الفرضية العربية، الفرضية اليونانية، والفرضية المسيحية الوسطى، وأن تكون الفرضية العربية تحمد المزبد والمزبد من الانصار في السنين الأخيرة.

ويتحدث الدكتور عبد الرحمن بدوى عن تأثير الأوروبين ناقلاً عن كتاب دكتور حسين مؤنس^(٢) فيقول :

، هذان النوعان من النظم (الموشح والرجل) اللذان ابتكرهما أهل الأندلس
هما اللذان أثرا في نشأة الشعر الأوروبي . وأول من قال بهذه النظرية هو خليلان
Ribera Julian المستشرق الإسباني الكبير الذي عَفَ على دراسة
موسيقى الأغاني Cantigas الأسبانية ودواوين الشعراء (التروبادور) والتروفير
ومن الشعراء الجوالة في المهر الر وسيط في أوربا والمنيسنجر Minnesänger وم
شعراء الغرام ، فاتجه من دراساته المستفيضة هذه إلى أن الموشح والرجل هما

(١) ص ١٤٦ نفس المترجم

(٢) دور العرب في تكوين الفكر الأوروبي - الأنجلو المصرية ١٩٦٧ ص ١٤

(٤) كتاب الفلكي الأندلسي لاندل بالنتيا - القاهرة ١٩٥٥ - ص ٦١٣ ، ٦١٤

المفتاح العجيب الذى يكشف لنا عن سر تكوين القوالب الذى صبت فيها الطرز الشعرية التى ظهرت فى العالم المتحضر اهان العصر الوسيط ، وأثبتت انتقال بحور الشعر الأندلسى فضلاً عن الموسيقى العربية إلى أوروبا ، عن نفس الطريق الذى انتقل به الكثير من علوم القدماء وفنونهم — لا يدرك كيف — من بلاد الأغريق ومن روما إلى إيزنطة ، ومن هذه إلى فارس وبنداد والأندلس ، ومن ثم إلى بقية أوروبا^(١) .

ويأتي دكتور أحد ميكل بأراء أخرى ملقة عليها فيقول :

وقد ذكر الأستاذ ريبيرا Ribera صاحب الفرض السابق احتلا آخر يقول : إن أكثر البيوت الأندلسية كان يضم نساء من جلية لأنهن عرفن أكثر من غيرهن بآجال وكثير من المزايا الأخرى ، وأن هؤلاء الجليفات كن يغنين بلغتهن في الحفلات ، ويهدرن أطفالهن في المنازل ، يسرهن عن أنفسهن في ساعات العمل ، فن المسكن أن تكون الموشحات الأولى قد تأثرت بعض الأغانيات الجلية القديمة . ولكننا نستبعد كذلك هذا الافتراض الذى ذكره المستشرق الأسباني ، لأنه ليس بين أيدي الباحثين كذلك شئ من أغانيات جلية ، يمكن أن يثبت قرابة بين تلك الأغاني والموشحات .

كذلك ثبت أنه كان للبيود المعايشين للسلفين في الأندلس بعض الأناشيد الدينية مثل (البرمون Pizmon) وهذه الأناشيد يشبه بعضها الموشحات . فهل كانت تلك الأناشيد مصدر وحي لخاتم الموشحات حين نظم حوالته الأولى ؟ .

نحن كذلك نستبعد هذا الرأى الذى قال به الأستاذ ملياس فيليكسروسا المستشرق الأسباني ، المتخصص في الدراسات العربية فستبعده

(١) الأدب الأندلسى ، من الفتح إلى سقوط الخلافة ١٩٧ — دار المعارف —
ص ١٦ .

لأننا نستبعد بأن يتأثر المسلمين الأندلسيون بشيء يهودي متصل بالدين ، فهم قد عرف عنهم التمتعب الشديد ، والنفرة الواضحة مما يشوب العقيدة ، حتى كانوا ينفرون من الفلسفة ، هل من المذاهب الفقهية الخالفة لذهبهم ، فكيف نعقل أنهم تأثروا ببعض الأناشيد اليهودية الدينية ؟

والذى يمكن الاطمئنان إليه : هو أن الموشحات قد بنيت على أغانيات أندلسية محلية واستوحت بعض أغاني الأندلسيين الشعبية ، التي لم يسجلها المؤرخون

...

ولأن لأننى في الموشح الأندلسى تطوير الشعر المزدوج المستط الذى عرفه العرب من قبيل وليس معنى وجود بعض المفردات الإسبانية الرومانية دليل على التأثير المباشر بالأغانيات الأندلسية المحلية فى الشكل والمضمون الذى نرى فيما امتداداً حياً لما عرفه الشعر العربى فى كافة العصور الأدبية .

ولأ أحب أن أترك هذه النقطة قبيل أن نعرض لكلمة (Troubadour) وكيف أن بعض المارسين يرى فيها الأصل العربى لكلمة (دور طرب) وإن كانت دائرة المعارف البريطانية تحاول أن تفتقد الكلمة من كلمة Trouver .

The Word Troubadour is a French Form of the Occitanian Troubador, accusative singular of trobaire, poet, From trobar, to Find, to invent, cF. Fr. trouvère, A troubadour, then, was one Who Invented new poems, Finding new Verse Forms For his elaborate lyrics.

وأرى في التفسير الاشتراق من الكلمة Trobaire في لجنة الأولى تمتا لا داعي له . فلم كان الاشتراق من الكلمة في حالة النصب أى Troubador وليس من حالة

الرفع ، ولعلنا نلمس هذا التعبت أيضاً عند شرح الكلمة المأذف حين نقرأ
«A troubadour, then was one who invented new Poems,
Finding new Verse For his elaborate lyrics».

ولو اهملنا موضع الكلمتين بعد التعديل فنقول :
inventing, new Verse forms, who Found new Poems.

لكلان المعنى أصح ودل على تأثر التروبادور بالموش الأندلسى وأنه اخترع بعد ذلك صيغ وأشكال تتفق والمذوق الأوروبي وإن كان لم يكتب له البقاء ، ومن ثم فإن المعادة بالتروبادور إلى (دور الطرب) أصح عندي من هذا الاستئناف . وإن كنت أرى أن حماولة الاستئناف هذه قد يعده بدليل أن التروفير اشتقت منها . والتروفير هم الشعراء الفنانيون بشمائل فرنسا الذين عرفوا في القرنين ١٢ ، ١٣
وكانوا شعراء بلاط . تقول دائرة المعارف البريطانية

Trouvere, the name given to the mediaeval poets of northern and central France, who Wrote in the langue d'oil or langue d'oui.

وقد انتشر هذا النوع بذهاب البانور الأكويتنى Eleanor of Aquitaine حفيدة أحد شعراء التروبادور المشهورين سنة ١١٣٧ إلى البلاط الفرنسي لتسكون ملكة وزوجة للملك لويس الثاني عشر .

وتقع عن الدراسة القيمة التي كتبها د . سمير القباوي ود . محمود مكي بالكتاب الصادر عن مركز تبادل تقييم الثقافة بالتعاون مع منظمة الأمم المتحدة للتربية والعلوم والثقافة (يونسكو) لفكرة نشأة الموسوعة آتية بمحاتب الآراء في هذا الصدد يمكن أن نلخصها فيما يلى (١) :

(١) ثادى الأب جوان أندريلس Jnan Andras في كتابه الذي نشره بين

(١) أثر العرب والاسلام في النهضة الاوروبية – الهيئة العامة للتأليف والنشر سنة ١٩٧٠ .
راجع ص ٢٣ .

عامي (١٨٠٨ - ١٨١٧) بأن الشعر العربي قد أثر في بوادر الشعر الغنائي الأولي.

(٢) تأثر بهذا الرأي ونادي به من بعده المستشرقون:

٦ - هر جشتال Hanauer Purgstall في مقابن نشر في المجلة الآسونية

بین عامی ۱۸۴۹، ۱۸۳۹

بــ Reinhardt Dozy الذي عنى بالدراسات الأنديلية
عنابة فائقة وإن كان لم يقطع برأى في تأثير الشعر الغنائي العربي على نظيره الأوروبي
فإن مسألة التأثيرات المحكمة للشعر العربي في الأوروبي مسألة ساقطة لا وانها.

ج - البارون فون شاك von Schack صاحب كتاب الشعر العربي في الاندلس وصقلية وكان يرجع تأثير الشعر وإن لم يقدم عليها أدلة إيجابية موضوعة .

(٣) في عام ١٨٩٧ كتب مارتن هارتمان Martin Hartmann كتاباً خاصاً عن الملوحة ولكنها اقتصرت على تسجيل النصوص التي كانت معروفة آنذاك.

(٤) في عام ١٩١٢ كتب جوليان ريبيرا Julian Riberavon نظرية حول ما أسماه بوجود «شعر غنائي مكتوب باللاتينية الدارجة في الأندلس الإسلامية»، وكيف أن هذا الشعر الذي ضمنه الشعراء الأندلسيون المسلمين إنتاجهم الأدبي قد باشر أثراً حاسماً في مولد الشعر الأوروبي الغنائي له. كما أكد أن الشعراء البروفساليين الفرنسيين لم يفعلوا أكثر من تقليد نماذج الواشحين والزجالين الأندلسيين الذين ساقوهم يقرين على الأقل.

(٥) تابع نظریته هذه الاستاذ نیکل A.R.Nykl فی عام ١٩٣٣ نشر دیوان ابن قزمان کاملاً مألوف الالاتینة وفی عام ١٩٠٠ کتب فی مجلة الاندلس مجلد

الأول بحثاً عن الشعر الغنائي على جانبي جبال البرات (البيرينية) قدم فيه مزيداً من الحاجج المقنعة على تأثير الشعر العربي في شعراه الترور بادرر البروفانسيين ، وذكر ذلك فيما بعد في كتابه عن الشعر الأندلسي (ط . بلنتيمور ١٩٤٦) .

(٦) ١٩٣٨ كتب رامون مندث بيدال Ranón Menéndez Pidal كتابه «الشعر العربي والشعر الأولي» ، أيد فيه ما جاء به ريبيرا ونيكل .

(٧) في سنة ١٩٤٨ خرج شتيرن S.M.Stern بدراسة في مجلة الأندلس (المجلد الثالث عشر) بعنوان «المترجمات الأسبانية في الموسوعات العبرية» ، (وقد تحدثنا عن هذا من قبل) .

(٨) في سنة ١٩٥٢ كتب أميليو غرسيه غوميس في مجلة الأندلس مقالاً بعنوان «٢٤ خريجة باللاتينية الدارجة في موسوعات عربية» استخرجها من مخطوط المؤلف الأندلسي ابن بشرى الغرناطي ثم زاد عليها معتمدأ على مخطوط «جيش التوسيع» للسان الدين بن الخطيب الغرناطي .

ويعلق د . محمود مك و د . سمير القلاوي على ما جاء به ريبيرا في دراسته بالقول (١) :

«إن جولييان ريبيرا مضى إلى أبعد من ذلك في بحثه ، إذ أكد أن هذا الشعر الغنائي الأسباني القديم ، ربّيّ الأندلسيين المسلمين كان هو المورد الذي استقر منه شعراه الترور بادرر الفرنسيين ، وهو الذي ابنته عنه سائر أنواع ذلك الشعر في القارة الأوروبيّة الواقع أن كل ذلك كان تخميناً من ريبيرا أشبه بالنبوات الصادقة ، إذ لم يكن بين يديه في ذلك الوقت نصوص يثبت بها آراءه . فكل ما كان متيسراً له هو النسخة الوحيدة المخطوطة من ديوان أوزفال ابن فرمان

(١) ص ٣٧ من أثر العرب والإسلام في النهضة الأوروبية

القرطي (١١٦٠ م) وقد أدى هذا بريبيرا إلى مبالغات وأخطاء عديدة (إذ أن الرجل كان لو نأديها متفرغاً عن الموشحة ومتاخراً عنها) وإن كان الزمن قد أثبت سلامة نظريته في جوها ،

ويرى الدارسان أن التوسيع ليس امتداداً للشعر العربي التقليدي فنقرأ لديهم ما:

«إن وجه الابتكار في التوسيع لم يكن مجرد المغايرة بين القوافي على عكس الشعر العربي التقليدي ذي القافية الوحيدة ، مثلها يغایر بين قوافيه مثل التسميميط والتخميس ، وإلها التجديد في المoshحات أكثر من هذا بكثير . هو في مركز المoshحة أو خرجتها التي أصبحت في السنوات الأخيرة مجال أبحاث مستفيدة وجداول لم ينته بعد .

ثم ينفلون من ابن سناء قوله :

«والترجمة هي إبراز المoshح وملحه وسکره ، ومسك وعنهه ، وهي العاقبة وينبغي أن تكون حيدة ، والخاتمة بل السابقة وإن كانت الأخيرة ... وقولي السابقة لأنها التي ينبغي أن يسبق الخاطر إليها ويعلمها من ينظم المoshح في الأول ، وقبل أن يتقدّم بوزن أو قافية ، وحين يكون مسيّراً مسرحاً ومتعبجاً منفصلاً ، فكيفها جاء اللفظ والوزن خفيّها على القلب ، آنيّاً عند السمع مطبوعاً عند النفس ، حلواً عند الذوق تناوله وتناوله ، شامله وعمله ، وبني عليه المoshح لأنّه قد وجد الأسام وأمسك الذنب ونصب عليه الرأس ».

ثم يستطردان معلقين على رأى ابن سناء بالقول :

«فالترجمة — على الأقل كـما فهمها واصطلح عليها مخترعوا المoshحات الاندلسيون — يدّيني أن تكون عامية أو أعممية أي بالطينية الدارجة ومن هنا

نرى كيف يتمثل فيها طابع هذا المجتمع الأندلسي الذي كان خليطاً مولداً من الناصر العربية والاسبانية القديمة والذي كان مزدوج اللغة ..

ولاني لارى أن الأساس في المنشحة هو التطور عن المزدوج والمسمط وأن المترجمة لا تبدو أن تكون حلية للسمع والنظر بذلك جمعت المنشحة بين الفنون المسموعة والمطلورة .

ولما كان بحثنا هذا خاص بالقافية والأصوات اللغوية فإننا سنقتصر على الفافية بالموشح ومقارتها بمثيلتها بالشعر الغنائي الأوروبي .

ونكتق بموشح الأقرع الذي نجده به كتاب أثر المغاربة العربية (ص ٣٦ - ٤٠)

الأغان	أ	قد وضع الشجرا
	ب	حين جلا
	ج	سره الاعلان
	أ	من كم الشكوى
	ب	عاد على
	ج	قلبه الكمان
	أ	والفاية القصوى
	ب	لو أن تلا
	ج	حسنة احسان
	د	يا فتنة الفاقر
القتل أو المترجمة	هـ	أنت الفياذ
	وـ	لو أجرت العاذ

الأغصان	س	وليلة أذنت
	ص	خييل السرى
	ع	مطايا الركب
	س	في طرفة أفت
	ص	طعم السكري
	ع	للامام الصعب
الغضن	س	وغادة غشت
	ص	حين توى
	ع	زحقة للمرب
* * *		
المخرجة أو المركز	د	يا فاتن أفاتن
	هـ	وش انتراد
	و	كندو جلش كادد
* * *		

ولو أننا كتبنا هذه المخرجة بالأسبانية القديمة لاصبحت :

Ya Fatin A - Fatin
 Os Entrad
 Kado (El) Gilos Ked'ed

وترجمتها بالعربية :

يا فاتن يا فاتن

أدخل

حينا ينام (الرقيب أو الحاسد النبوي) (١).

(١) أثر العرب والاسلام من

أى أن المخرجة هنا تشبه الشطر الرابع من المربع مثلا وإن كانت تحوى القافية الداخلية التي تسکر في كل شطر رابع . والقافية الداخلية معروفة عند الشعراء العرب الشرقيين كما أن المربع معروف عندهم وكذا الرباعيات سواء عندهم أو عند الفرس . وفضلاً عن ذلك فإن استعمال الكلمات الأعجمية في القافية أو في الشعر بصفة عامة ليست مستحدثة في الموس Hatchasحسب فقدمها استعملها الشعراء العرب أيضا

وهذا هو المعروف لدى الباحثين العرب القدماء ، وإن أنكره دكتور مكي ودكتورة سهير بقولهما :

غير أن انتشار التوشيح في الشرق والغرب أدى إلى أن تعرّض الموس Hatchas لضفط البيئات المختلفة . فالموس Hatchas بخرجه الأعجمية لم يكن ليفهم ولا ليتذوق إلا في بيته أندلسية لا يصدّمها ازدراجه للغة . أما في الشرق مثلاً فإن مثل هذه المخرجة كانت بعيدة عن إدراك المثقفين لها ، ومن هنا بدأ اتجاه إلى أن تكون الموس Hatchas كلها بالعربية الفصحى ، ويدوّن أن غالبية المشارقة – على الرغم من تقبّل بعضهم مثل ابن سنان الملك إلى دور المخرجة الأعجمية – لم يروا في التوشيح إلا المفارقة بين القراء باعتبار أن ذلك هو وجه الأصالة الوحيد فيها ، أى أنهم اعتبروها طريقة للنظم تشبه التسميط والتخييم وما إلى ذلك ، (١) .

ثم نقل (٢) موس Hatchas لأبي بكر بن محمد الانصارى الاشبيلي المعروف بالايض من وشاحى العصر المرابطى بالقرن الثاني عشر وفي مقابلتها مقطوعة للشاعر ماركابرو بالنصف الأول من القرن الثاني عشر أيضاً :

Ai come es encabalada

ما لذلى شرب راح

(١) أثر العرب والاسلام من ٤٧

(٢) أثر العرب والاسلام من ٦١ ، ٦٠

la falsa razos duarada	على رياض الأفاح
deman tatos vai triada	لولا هضم الوشاح
va ben es fols qui s'a sia	إذا أني في الصباح
de vos datz	أو في الأصيل
da' plonbatz	أضحي يقول
vos gardatz	ما للشمول
qu'an ganatz	لثمت خدي
n'a assatz	والشمال
so apchatz	هبت قال
e mes eu la via	غصن اعتدال
	ضمه بردى

وترجمة الأغنية الفرنسية : آه . . . ما أقوى الحجج الزائفة المذهبة . ولتكنا (أى المحبوبة) مختلفة عن سائر النساء (في هذه الناحية) . آه ما أشد جنون من يشق في كلامهن فاحذروا من وعودهن ، واتعلموا أنه ما أكثر من خدعهن بمثل هذه الوعود ، ثم ألقين به في عرض الطريق .

ونلاحظ هنا التشابه في طريقة ترتيب الأغصان والأفراح بين المنشورة العربية والمقوعة الفرنسية ، فالأولى على هذا النهج ۱۱۱ ، ب ب ب ج ، د د د ج : والثانية ۱۱۱ ب ، ح ح ح ، ح ح ب .

وقد جمع ايكير في كتابه :

Arabischer, Provenzalischer und Deutscher Minnesang

الكثير من الأمثلة المقارنة بين المؤشّرات والبروفسال والميّن زانج مقسماً
أياماً على الأغراض التي اعتاد الصاعر العربي أن ينظم فيها مثل . التجزي
وينقابلها بالألمانية *Die falsche Beschuldigung* والرقيب وجمعها الرقباء
وينقابلها بالألمانية *Die Hüter oder Marker* واللائمون وينقابلها بالألمانية
Die Tadler.

ومن ثم يلاحظ تأثير البروفسال والميّن زانج بالمؤشر الاندلسي ليس
فقط في القافيةحسب بل في المضمون أيضاً .

الفهرس

١ - فهرس المصطلحات

٢ - فهرس الأعلام

٣ - فهرس التوافق

٤ - فهرس الأرجاز

٥ - فهرس المراجع

٦ - الفهرس العام

(١)

فهرس المصطلحات

أصوات حلقية: ١٧	(١)
أصوات صاتنة: ٣٨	
les Sonantes	
أصوات الصفير السنجابية: ٣٧	
Sifflantes olveol aires	
أصوات ساكرة: ١٦ ، ١٩ ، ٢١	
٤٩٦٤٤٦٣٩ ، ٣٨ ، ٣٧ ، ٢٠	
٦٤ ، ٥٤	
أصوات لينة (اللين): ١٧ ، ١٦	
٣٩ ، ٣٨ ، ٣٦ ، ٢٠ ، ١٩ ، ١٨	
٥٨ ، ٥٤ ، ٥٣ ، ٤٤	
أصوات اللين المزدوجة: ٤٠	
الأصوات النوية: ٣٩ ، ٢٠ ، ٩	
٢٣٩ ، ١١٧	
أصوات تحرّك: ٢٨ ، ٢٧	
أشعر مودس: ٧١	
asher mswaddes	
أشعر وازيما: ٦٨	
asher wazemaa	
أشعار: ١١٣	
أغاف: ١٧٣	
٢١٦٦٢١٥٦٢٠١	
٢٣١ ، ٢١٧	
٢٢٣ ، ٢٢٢	
أغسان: ٢٠١	
٠٢٠٤٦٢٠٣٢٠٢٠٢٠٢٠	
٢٤٢	
	أبغر: ١١٧ ، ١٠٥ ، ٩٦
	أياخ: ١٣٦١٢٤١١ ، ٩٤٣ ، ٢
	٧٧٢ ، ٧٥ ، ٥٧ ، ٥٥ ، ٤٤ ، ٢٢
	٩٩٦٩٨ ، ٩٧ ، ٨٦ ، ٨٢ ، ٧٤
	١٠٣ ، ١٠٢ ، ١٠١ ، ١٠٠
	١٧٨ ، ١٣٣ ، ١٠٥ ، ١٠٤
	١٨٧ ، ١٨٣ ، ١٨١ ، ١٧٩
	١٩٢ ، ١٩١ ، ١٩٠ ، ١٨٨
	٢٠٦ ، ٢٠٤ ، ٢٠٣ ، ١٩٤
	٢٢٢ ، ٢١٢ ، ٢١١
	أرجائز: ١٩٩ ، ١٩٧ ، ١٢٠
	أرجاز: ٨٠ ، ٧٩
	أرجوزة: ١١٩ ، ١٢١ ، ١٢٠ ، ١٢١
	١٢٢ ، ١٨٢ ، ١٨١ ، ١٤٠ ، ١٤٠
	١٨٨ ، ١٩٤ ، ١٩٢ ، ١٩٠ ، ١٨٨
	١٩٩ ، ١٩٨ ، ١٩٧ ، ١٩٦
	أرجال: ٢٣٧
	أسباب: ٨٢ ، ٨٠ ، ٧
	أسجاع: ١٨٠ ، ٧٦
	أساط: ٢١٤ ، ٢٠١
	أشر (ashur): ٦٠
	مقد
	أشكال الترمودندر البروفنسال: ٢١٥
	أصوات: ١٢٦ ، ٦٤ ، ٦٢

البسيط (بحور) : ١٠٥ ، ٨٠ الباء المروضى : ٨١ البند : ٧٣ بيت : ١١ ، ٩٦٨ ، ٧ ، ٣٠٢ ، ٦٥ ، ٦٠ ، ٥٨ ، ٥٥ ، ٤٤ ، ٢٥ ، ٩٧٦٩٠ ، ٨٥ ، ٨٠ ، ٧٤ ، ٧٢ ، ١٠٦ ، ١٠٢ ، ١٠١ ، ١٠٠ ، ٩٩ ، ١٢٣ ، ١٢٠ ، ١١٩ ، ١١٤ ، ١١٠ ، ١٣٠ ، ١٢٩ ، ١٢٨ ، ١٢٦ ، ١٣٢ ، ١٢٣ ، ١٧٣ ، ١٧٤ ، ١٧٤ ، ١٨٧ ، ١٨٤ ، ١٨٣ ، ١٨١ ، ١٩٠ ، ١٩٤ ، ١٩٦ ، ١٩٧ ، ١٩٧ ، ٢١٤ ، ٢١١ ، ٢٠٣ بيت العونينا عوانينا : ٤٤ البيوت : ٨ (ت)	الأفوع (الوشح غير النام) : ٢٠٤ ، ٢٣ ٢٢١ أقاويل ذات قواف : ٨ أقاويل مسجوعة : ٨ أقاويل موزونة : ٨ (قواف) أفال : ٢٠١ ، ٢٠٤ ، ٢١١ ، ٢٠٤ الإقوان : ٨٠ ، ١٢٥ ، ١٣٤ ، ١٢٥ الإكمام : ٨٠ ، ١٧٢ ، ١٦٦ ، ١٦٦ الحان الزروبادور البروفنسال : ٢١٥ السجام صوري : ٤٩ ، ٤٨ أنقام : ٤٥ أوتاد : ٨٠ ، ٨ ، ٧ أوزان : ٤٤ ، ٤٤ ، ٦٥ ، ٨٠ ، ١٠٥ ٢٠٤ ، ٢٠٣ ، ١٩٢ ، ١٢٩ ، ١٢٨ الأوزان المصبوطة : ٤٧ ، ٤٧ إيطاء : ٤٣ ، ٤٣ ، ٨٠ ، ١٧٥ إيفال : ١٠٦ ، ١١١ ، ١١٢ إيقاع : ٤٧ ، ٤٧ ، ٥١ ، ١٧٤ ، ٨١ إيقاع موحد : ٩ إيقاع النبر : ٧٩ (ب)
التبيين : ١١٣ تجانس أصوات الدين : ٥٢ ، ٤٨ ، ١٠ Assonanz Assonances تجميس : ٢٤١ ، ٢٣٨ ، ٢٠٠ ترانيم : ٤٧ ، ٢٣	بحور : ٩٤ ، ٩٥ ، ٩٥ ، ١٤١ ، ١٤١ ٢١٣ ، ٢١٢ ، ٢١١ ، ١٤٤ بحور : ٨١ ، ٩٤ ، ٩٤ ، ٨١ ، ١٠٥ ، ٩٥ ، ٩٥ ٢٢٣ ، ١٢٨ بدیع : ١٠١ البزمون (أناشید دینیة) : ٣٣٣ Pizmon
Hymnik ترصيع : ١٠٨ ، ١٠٦ ، ١٤ التسمیط : ٢٠٣ ، ٢٠١ ، ١٩٣ ٢٤١ ، ٢٣٨ التسویم : ١٤ التشیه : ١١٢ التسطیر : ١٠٨ ، ١٠٦ ، ١٤	

١٠٤ ، ١١٨ ، ١١٧ ، ١١٣ ، ١٠٤ ١٢٦ ، ١٣٠ ، ١٤٠ ، ١٦٥ ٢٠١ ، ١٩٤ ، ١٧٥ ، ١٦٦ الحركات : ٣ ، ٤٦٣ ، ١٦٠ ، ١٠٦٩ ، ٤٦٣ ٥٧ ، ٤٩ Vowels ١٨ ، ١٧ الحركات الطويلة : ٥٣ الحركات القصيرة : ٥٣ الحركات الملة الطويلة : ٦١ الحركات الملة القصيرة : ٦١ حركة طويلة : ١٣٦ ، ١٣٥ حركة قصيرة : ١٤١ ، ١٣٦ ، ١٣٥ ، ٦ حركة قصيرة مالة : ٧٣ حركة منبورة : ٧ حركة مالة : ٧٤ الحروف : ٦٤٥٥١٤٤ ، ٨ ، ٧ ، ٣ حروف صغار : ١٧ حرف كواهل : ١٧ حروف المد والدين : ١٦ henseha ٧١ حنصها : ٧١ (٤) المفردة : ٢٤١ ، ٢٣٩ ، ٢٣٨ ، ٢٠٢ الحرم : ٨٠ المزوج : ١٤٠ ، ١٢٠ ، ١١٩ الخطيب : ٨٠ (٥) دوائر (الخليل) : ١٠٥ دوائر العروض : ١٠٥	التضمين : ١٢٩ ، ١٢٥ التطير : ١٠٦ ، ١١٥ ، ١١٦ الخطيب : ١١١ ، ١١٠ ، ١٠٦ النطية : ٧٩ التماطل : ٣٤ ، ٣٣ عائل الكلمات الأخيرة بالشرطتين : ٢٧ Identität der Aussenwort التناسق الصوتي : ٥٤ التوافق الصوتي : ٤٩ التوشيح : ٥٦ ، ١١٣ ، ١٠٦ ، ١١٤ ٢٠٤ ، ٢٠١ ، ٢٠٠ ، ٢٣٨ ، ٢٣٨ ، ٢٣٧ (٤) جمائي قاتا : ٦٦ guqaa'ee aanaa الجزء على الشكل : ٢ Pars Pro toto جناس الاستهلاك : ١٢ ، ١١ جناس تام : ٥٩ جواهر لميقان : ١٥ جوهر لميقان : ١٧٤ ، ١٧٣ ، ٩ جوهر منشأ كل : ١١٣ (٤) حاطوى : (مشطور) : ٦٠ hazuy حرف الردف : ١٠٢ حرف الروى : ٣ ، ٦١ ، ٧٤ ، ٧٣ ، ٦١ ١٠٣ ، ١٠١ ، ٩٨ ، ٨٣ ، ٨٠
---	--

السجع : ٨ ، ٧٥ ، ٧٦ ، ٧٩ ، ٨٠ ،

١٨٠ ، ١٢٨ ، ٨٩

السجع المقلوب : ٣٨

assonancement inversé

السجحة : ٨٩

السفاد : ٨٣ ، ٨٠

السوفيتا : ٤٤

(ش)

شاملك : ٦٩

Sahleka

الشعر البروفنسالي : ٢١٤ ، ٢١٥ ،

٢٤٣ ، ٢٢ ، ٢١٨

شعر التروبادور : ٢١٤ ، ٢١٥ ،

٢١٦ ، ٢١٧ ، ٢١٩ ، ٢١٨

٢٢٠ ، ٢٢٢ ، ٢٢٣

٢٢٧ ، ٢٢٤ ، ٢٣٢ ، ٢٣

شعر التروفير : ٢١٥ ، ٢١٥

شعر شعبي : ١٧٣

شعر غنائي : ٢١٥ ، ٢١٦ ، ٢٢١ ،

٢٢٥ ، ٢٢٣

شعر غير متفق : ٤٤

شعر قصصي : ٢٢٥

شعر القراديسي : ١٧٥

شعر كمي : ١٥ ، ٧٥ ، ٧٩ ، ١٧٤

شعر مثلث : ٧٤

Taiadon

(ر)

الرجز : ٨٠ ، ١١٧ ، ١١٨ ، ١٢٣ ،

١٢٤ ، ١٢٨ ، ١٢٩ ، ١٣١ ،

١٣٥ ، ١٣٤ ، ١٦١ ، ١٦٢ ،

١٦٥ ، ١٧٦ ، ١٧٥ ، ١٦١ ،

١٧٧ ، ١٨١ ، ١٨٠ ، ١٧٨ ،

١٩٩ ، ١٩٣

الرجز الكمي : ٧٥

الرجز النبوي : ٧٥ ، ٧٩

و 达 الأعجاز عل الصدر : ١٤ ، ١٠٦ ،

١١٤

Kreuz Reim

الرمل (بمحر) : ١٠٥ ، ٢١١ ، ٢١٢ ،

٢١٣

الرنين : ١٠ ، ٧ ، ٢٨ ، ١٧٣ ، ٢٠٤ ،

(د)

زائيري : ٦٩

Zaye'zeo

راملاكي : ٦٦

Za amlakiya

الرجل : ٢٢٨ ، ٢٢٢

الزحاف : ٨٠

(س)

ساكن : ٣ ، ٤ ، ٥ ، ٦ ، ٩ ، ١٦

٧٤ ، ٦٢ ، ٦١ ، ٥٩

Konsonant

صوت أو حرف

صوت لين : ٥٩ ، ٢٨ ، ٩	شعر مزدوج : ٤٢ ، ٢٦ ، ٢٣
صوت لين قصير : ٥	Doppelvers
الصيغة الشعرية : ٧٥	شعر متعدد : ٢٣
الصيغة الموسيقية : ٤٧	vors
(ض)	شعر مقاطع : ٢٩ ، ٣٣
ضرائر الشعر : ١١٧ ، ١٢٤ ، ١٦٦	Strophe
ضرائر القافية : ١١٧ ، ١٢٨ ، ١٢٤	شعر مقطفي : ٢٣
١٦٤ ، ١٣٥ ، ١٣٤ ، ١٣٠	Strophenbau
ضرائر النحو : ١٦٤	شعر متفق : ٤٧ ، ١٧٠
ضرائر الوزن : ١٣٥	شعر ملاحِم : ٢٩
ضرورة الشعر : ١٣٠	Epik
ضرورة القافية : ١٣٥ ، ١٤١ ، ١٤٢	شعر الميثولوجي : ٢١٨
ضرورة الوزن : ١٣٦ ، ١٣٥	شعر المبني زائف : ٢١٤ ، ٢١٨ ، ٢١٥
الضفت : ٦٥	٢٢٢ ، ٢٢١ ، ٢٢٠ ، ٢١٩
الضمة الصربيحة : ١٨	٢٢٤ ، ٢٢٥ ، ٢٢٦ ، ٢٢٣
Sasa	٢٤٣ ، ٢٢٧
(ط)	شعر نبري : ٧٩ ، ٧٥ ، ٤٣ ، ٤٠
الطويل (يحر) : ٤٥ ، ٨٠ ، ١٠٥	(كين)
١٤١ ، ١٤٤	شعر موزون : ٨٩
(ع)	شلام : ٩٨
عادة (طقوس) : ١	(ثالث) Shellaases
Ritus	(سر)
عيز : ١١٣	صوت ساكن : ١٣٧ ، ١٣٥ ، ١٤١
عدد : ١	١٧٥
arithmös	صوت صغير حنكي : ٣٨
	Sifflantapalatale
	صوت صغير منجاري : ٣٨
	la sifflante alveolaires

،٤٦،٤٥،٤٤،٤٢،٤٠،٣٩
 ،٥٤،٥٠،٤٩،٤٨،٤٧
 ،٦٠،٥٩،٥٨،٥٧،٥٦،٥٠
 ،٦٦،٦٥،٦٤،٦٣،٦٢،٦١
 ،٧٤،٧٢،٧٠،٦٩،٦٨،٦٧
 ،٨٣،٨١،٨٠،٧٩،٧٧،٧٥
 ،٩١،٩٠،٨٨،٨٦،٨٥،٨٤
 ،٩٦،٩٥،٩٤،٩٣،٩٢
 ،١١٢،١١١،١٠٧،١٠١
 ،١١٧،١١٥،١١٤،١١٣
 ،١٢٣،١٢٠،١١٩،١١٨
 ،١٢٩،١٢٨،١٢٥،١٢٤
 ،١٣٥،١٣٤،١٣٣،١٣٢
 ،١٣٧،١٣٦،١٣١،١٣٧
 ،١٦٩،١٧٣،١٧٠،١٧٤
 ،١٨١،١٨٠،١٧٨،١٧٥
 ،١٩١،١٩٠،١٨٩،١٨٨
 ،٢٠٢،٢٠١،٢٠٠،١٩٤
 ،٢٢٢،٢١١،٢٠٦،٢٠٣
 ،٢٣٩،٢٣٨،٢٣٢،٢٢٣
 ،٢٤٣،٢٤١

قافية أصوات الميم : ٢٣،١٥

Assonanz

القافية المزدوجة : ١٧٢

القافية الداخلية : ٥٣٢،١٥٢،١٤٠٩

،٥٧،٣٩،٣٧،٣٦،٣٥،٣٣

Binnenreim (Innenreim) ٢٤١،٢٠٣

(Innenreim)

عدد : ١

Rim

عدد ضميم (كبير) : ١

Unrim

العروض : ٨،٨،٤٢،٤٩،٥٢

٢٢٧،١٣٨،٨٨،٨١

عطان موجز : ٧٢

'eterna mogar

علم القافية : ١٠٣

عرب القافية : ١٣٤،١٦٥،١٧٢

١٧٥

(غ)

القصن : ٢١٣،٢١٢،٢٠٢

غناه : ٤٧،٥١،٩٥

(ف)

الفارت : ١٧٨

الفتحة : ١٨

Planha

الفتحة المدودة : ١٨

Zpaapha

(ق)

قافية : ١٩،٢٦،١

(Reim)

قافية : ١،٣،٤،٤،٦،٥،٣،٧،٨

،١٠،١٦،١٩،٢٠،٢١،١٥،٢٠

،٢٣،٢٣،٢٣،٢٣،٢٣،٢٣

القويسن: ١٢٣، ١٢٨، ١٣٥، ١٤٦، ١٦٦
 قفا : Qafa
 قساند : ٢٢٦، ١٧٩، ١٠٠
 القصيرة : ٣٠، ١٣، ٩، ٣٠٢
 ٧٩، ٧٤، ٥٥، ٥٤٦، ٥٣، ٤٤
 ٩٦، ٩٥، ٩٢، ٨٩، ٨٣، ٨٠
 ١٠١، ١٠٠، ٩٩، ٩٨، ٩٧
 ١١٣، ١٠٨، ١٠٣، ١٠٢
 ١٢٦، ١٢٠، ١١٩، ١١٥
 ١٢٨، ١٧٥، ١٧٠، ١٦٥
 ١٧٨، ١٧٨، ١٨٠، ١٨٤
 ١٧٦، ٢٠١، ١٩٦، ١٩٤، ١٩٠
 ٢٠٤
 ٢١٢، ٢١١، ٢٠٦، ٢٠٢
 ٢١٤، ٢١٣
 القوافي : ١٥، ١٢، ١٠، ٨، ٧
 ٩٤، ٩٢، ٩١، ٩٠، ٨٩، ٨٠
 ١٧٦، ١٧٥، ١٧٢، ١٦٣، ٩٦
 ٢٠٤، ٢٠٣، ١٩٢، ١٧٩
 ٢٤١، ٢٣٨، ٢١، ٢١٣
 قوافي الارقيات : ١٢
 قيمة الحركات : ١٦١
 قيمة الحركة السكيفية : ١٦٢
 القيمة الكيفية : ١٦٥
 القيمة الكيفية : ١٦٥، ١٦١
 قيود القافية : ٢٠٠، ١٨٠، ١٧٥

قافية الرجز : ٧
 قافية الروى : ١١
 قافية الصدى : ٦٠
 echo rime
 قافية القفل : ٢٠٢
 القافية المتاءدة : ١٥، ١٠
 Kreuzreim
 القافية المتماثلة : ١٥، ١٠
 Versehrankten Reim)
 (Umarmender Reim
 القافية المتراءعة : ١٠
 Schlagreim
 القافية الثالثة : ١٥
 (Schweifreim)
 القافية المرسلة : ١٧٢
 القافية المزدوجة : ١٥، ١٤، ١٠، ٩
 ٤٤، ٣٨
 Reimpaareim)
 (Doppelreim
 قافية المطالع : ١٣، ١٢، ١١، ١٠
 ٣٤، ٣٢، ٣٣، ٢٩، ٢٨، ١٥
 ٥٧، ٤٩
 Alliteration)
 (Anfangsreim
 قافية المقاطع : ٦٠، ٥٩
 (terminalrime)
 القافية المنظومة : ٥٤
 قافية التهيات : ١٥

المثنىات : ١٠٠ المولق (المشطر) : ٦٠ mehllaq الجانسة الصوقة : ٣٧ المخاورة : ١٠٩، ١٠٦ الخمس : ١٨٨، ١٧٥، ١٧٣ الخمسات : ١٧٦ الخامسة (أرجوزة) : ١٨٢، ١٧٨ ١٩٤، ١٩١، ١٩٠، ١٨٦ المدراش : ٤٤ Madrasche المديد (بحر) : ٨٠ المربع (وزن) : ١٩٠، ١٨٨، ١٧٣ المربعة (أرجوزة) : ١٩٠ المزدوج : ١٧٦، ١٧٥، ١٧٣، ١٧٠ ١٨١، ١٨٠، ١٧٩، ١٧٨، ١٧٧ ١٨٨، ١٨٧، ١٨٥، ١٨٤، ١٨٣ ٢٣٤، ٢٢٢، ١٩٦، ١٩٥، ١٩٠ ٢٢٩ المزدوجات : ١٩٤، ١٨٤، ١٧٦ المزدوجة : ١٧٨، ١٧٧، ١٧٦ ١٨٣، ١٨٢، ١٨١، ١٧٩ ١٩٥، ١٨٧ المسجوع : ١٠٦ المسقط : ٢١٤، ١٩٢، ١٨٣، ١٧٥ ٢٢٩، ٢٢٤ المسطلات : ١٧٦ المسقطة : ١٩٣، ١٩٢ المشطور : ١٧٥	(ك) الكامل (بحر) : ١٠٥، ٨٠ كربابق : ٧١ (Kebryc'eti) الكسرة : ١٨ hbhsassa الكسرة الملة : ١٨ Rphaasa كلبة منبورة : ٥٩ الـكم : ٧٥، ٦٥ السـكـيف : ٧٥ (ل) لـعن : ٧٢، ٦٦، ٦٥، ٤٧ لـعـومـ مـالـاـ يـلـزـمـ : ٤، ١٢، ١١ ١٠٥، ١٠٤، ١٠٣، ١٠١، ١٠٠ ١٩٤، ١٩٠، ١٧٠ (م) المـسـstabـاتـ التـكـرـرـ : ٢٣ Repetitorische Folgen المتـدارـكـ (ـقـافـيـةـ) : ٥ المتـرـادـفـ (ـقـافـيـةـ) : ٥ المتـراكـبـ (ـقـافـيـةـ) : ٤ المتـقارـبـ (ـوـزـنـ) : ١٨٠ المتـكـارـوسـ (ـقـافـيـةـ) : ٤ المتـرـائـرـ (ـقـافـيـةـ) : ٥ المتـلـكـ (ـشـكـلـ) : ١٨٨ المتـلـتـةـ (ـأـرجـوزـةـ) : ١٩٤، ١٨٨ المتـشـتـوىـ : ١٧٧، ١٧٦
--	--

الوش : ١٨١، ١٧٥، ١٧٣، ١٧٢
 ، ٢١١، ٢٠٦، ٢٠٤، ٢٠٢، ٢٠١
 ، ٢٣٤، ٢٢٢، ٢١٤، ٢١٣، ٢١٢
 ، ٢٤٣، ٢٤١، ٢٣٩، ٢٣٨، ٢٣٥
 المروشات : ٢٠٠، ١٧٠، ١٦٠، ١٥٠
 ، ٢١٣، ٢٠٦، ٢٠٤، ٢٠٣، ٢٠١
 ، ٢٣٤، ٢٣٣، ٢٢٨، ٢١٨، ٢١٤
 ، ٢٢٣، ٢٣٨، ٢٢٧
 ، ٢٠٤، ٢٠٣، ٢٠٢، ٢٠١
 ، ٢٢٦، ٢٣٥، ٢١٤، ٢١٣، ٢٠٦
 ، ٢٤٣، ٢٤١، ٢٣٩، ٢٣٨
 ميزشو : ٦٦

Mibazhu

ميتمورفوسيس : ٢١٨
 البير : ٤٤

Memre

(ن)

البير : ٥٩، ٢٢، ١٠
 البرة : ٥٩، ٤٧
 نظام البيت : ١٣
 النظر : ١٧٩، ٠٨، ١٠، ٩٦
 ٢٣٢، ١٩٣، ١٩٠، ١٨٤، ١٨١
 النغم : ٩٥، ٦٥، ٥٤، ١٥٦، ٩

نعم الإيقاع : ١٧٣

النغم الصوتي : ٥٦

نعم الموسيقى : ٢١٣، ٩٥

النهايات : ٢٣

المشر (شكل) : ١٨٨

المقاطع : ٣٠، ٢٩، ٢٣، ١٥٦

، ٤٥٣، ٤٥٦، ٤٤٦، ٤٣، ٤٢، ٤١

١٩٤، ١٧٣، ٨٩، ٧٥، ٦٥، ٥٧

المقاطع الصوتية : ٢٨

المقاطع القصيرة : ٤٢، ٧

المقاطع النبورة : ١٧٤، ٢٤

مقطع : ٤٢، ٢٩، ٢٤، ١٨، ٦

، ١٣٧، ١٣٥، ٧٣، ٥٣، ٤٣

١٦٤، ١٩١، ١٩٤

مقطع ساكن : ١٦٤

المقطع الشديد الطولى : ٦

مقطع قصير : ٧

مقطع منطق : ١٦٤

المقطمات : ١٠٠

المقطمات : ١٩٥، ٤٣، ٣٢، ٢٤

٢٣٠، ٢٢٥، ٢١٥

Doppelversstrophen

المقطوعة : ٢٤٢، ٢٤١، ١٩٢، ٣٧

معنى : ٧٩، ٦٥

المائنة : ٢٨

المهوك : ١٧٥

مودس : ٧٠

mawaddes

موسيقى : ٩٦، ٩٧

موسيقى البيت الداخليه : ١٠٦

موسيقى الشدو : ٩٤

موسيقى القافية : ١٧٤

الوحدة الصوتية : ٣٧	النهايات المترقبة : ٢٣
وحدة الفافية : ٢٠٤	النهايات المنبورة : ٢٣
الوحدة الموسيقية : ٧٩	النهايات المتخفضة : ٢٣
وحدة النغم : ٩	النغم : ٤٨، ٤٧
الوزن : ٢٤ ، ٤٢ ، ٤٧، ٤٤ ، ٤٢ ، ٢٤ ، ٤٧ ، ٤٤	نغمية : ٢٤
٨٨ ، ٧٩ ، ٧٥ ، ٥٤ ، ٥١ ، ٥٠	النوع المقابل : ٢٧
١٢٨ ، ١١٥ ، ١١٣ ، ٩٢ ، ٩٠	
١٩٥ ، ١٩٠ ، ١٨٠ ، ١٧٣ ، ١٢٩	
٢٢٨ ، ٢١١	
وزن المكايير السكلاسيكي : ٢٢٤	
الوزن ذو المقاطع الإلمنا عشر : ٤٢	
الوزن ذو المقاطع السبعة : ٤٢	
الوزن المزدوج : ٢٥	
(ى)	
يئاي yannai : ٦٠	
	(أ)
	المزج (بمح) : ١٠٥
	(و)
	وازيما : ٦٧
	Waazemaa
	الوافر (بمح) : ١٠٤، ٨٠
	الوتد المجموع : ١٧٤، ٩

فهرس الأعلام

- | | |
|--|--|
| <p>أبو الزحف: ١٦٥</p> <p>أبو زيد: ١١٩، ١٢٤، ١٢٥</p> <p>١٣٩، ١٦١، ١٦٢، ١٦٣، ١٦٧، ١٦٨</p> <p>أبو صخر المذلي: ١٠٧</p> <p>أبو الصفراء البولاني: ١٦١</p> <p>أبو طالب عبد الجبار التني: ١٩٧</p> <p>أبو الطيب: ١٣٧، ١٦٥</p> <p>أبو عبدالله محمد بن جعفر القمي:</p> <p>١١٧، ١٦٦</p> <p>أبو العتاهية: ١٨٢، ١٨٤</p> <p>أبو العلاء المعري: ٩٥، ٩٦، ٩٧، ١٠٠</p> <p>١٠١، ١٠٥، ١٢٨، ١٤٠، ١٧٠</p> <p>أبو عل على المحسن: ١٩٩</p> <p>أبو عل على القالى: ٩٧، ١٦٨</p> <p>أبو عمرو الشيبان: ١٦١</p> <p>أبو الفيض: ١٦١</p> <p>أبو فراس الحدائى: ١٨٧، ١٩٥</p> <p>أبو الفرج الأصفهانى: ١٧٩، ١٨٤</p> <p>أبو قلابة المذلي: ١٢</p> <p>أبو المثله: ١٠٨</p> <p>أبو مسحل: ١٦٨</p> <p>أبو موسى الخامن: ٣</p> <p>أبو ميمون بن النضرىن سلة العجل:</p> <p>١١٩</p> | <p>(١)</p> <p>أبان بن عبد الحميد اللاحق: ١٧٨</p> <p>١٨٣، ١٨٥، ١٩٥</p> <p>ابراهام بن عزرا: ٥٨، ٥١</p> <p>Abraham. Ezra</p> <p>د. ابراهيم أنيس: ١٦، ٢١٣</p> <p>ابراهيم بن سهل: ٢٠٦، ٢١٢</p> <p>ابراهيم مصطفى: ٥٤، ١٢٥، ١٣٤</p> <p>د. ابراهيم موسى هنداوي: ٤٧، ٥٠</p> <p>ابراهيم ناجى: ٧</p> <p>الأغاب العجل: ١٦٤، ١٧٣</p> <p>أبو الآخر العاف: ١٣٩</p> <p>أبو اسحاق بن ابراهيم بن أبي بدر</p> <p>البرى: ١٩٩</p> <p>أبو اسحاق الصبائى: ١٩٥</p> <p>أبو الاسود: ٩٨</p> <p>أبو يدر الحلبي منقر: ٢٠٠</p> <p>أبو يكوه البلاقلانى: ١٧٤</p> <p>أبو يكر بن زهر: ٣٢٠، ٣٤٠، ٣٥٢</p> <p>أبو يكر بن محمد الانصارى الاشبيل: ٢٤١</p> <p>أبو تمام: ١٠٩، ١١٠، ١١١، ١١٣</p> <p>أبو جهل: ١٦٦</p> <p>أبو حرام العكلى: ٨٠</p> <p>أبو الحسن اللاوى: ٥</p> |
|--|--|

- | | |
|---|---|
| ابن السكري: ١٦٩، ١٦٨، ١٣٣
ابن سناء الملك: ٢١٣، ٢٠٤، ١٤٠
٢٤١، ٢٣٨
ابن سيده: ١٩٥
ابن سينا: ١٩٩
ابن الشجري: ١٤٣، ١٤١، ١٣٢
ابن حاصم: ٢٠٠
ابن عبد الباقي: ١٩٩
ابن عبد ربّه: ١٩٧، ١٩٦
ابن عمرو: ١٢٤
ابن عون: ١٤٠
ابن القارح: ١٩٣
ابن قتيبة: ١٤١، ١٣٨، ٧٦
ابن قرمان: ٢٢٧، ٢٢٦، ١٣٢، ٢٣١
ابن القوطية: ١٩٦
ابن ليون: ١٣٧، ١٩٩
(سيد بن أبي جعفر)
ابن مالك: ١٩٩
ابن المعتز: ١٤٠، ١٨١، ١٨٣
٢٠٤، ١٩٩، ١٩٦، ١٩٠
ابن المقفع: ١٨٣، ١٧٨
ابن منظور: ٩١
ابن المنير: ١٣١
ابن ميادة: ٨٧
ابن نباتة الحموي: ١٩٥
ابن مقام: ١٢٩، ٨٧
ابن عبيش: ١٣٢، ١٤٣، ١٦٣
١٦٧ | أبو نواس: ١٦٣، ١٦٤، ١٧٩
١٨١، ١٨٢، ١٨٣
أبو هلال العسكري: ١٠٨، ١٠٦
١١٣، ١١٢، ١١١، ١١٠، ١٠٩
أبو يعلى التنوخي: ٢٨، ٤٤، ٢، ١
١٧٥، ١٧٢، ٨٣
أبو يعلى محمد بن المباري: ١٨٥
٢٠٠، ١٨٦
ابن أبي حنفة: ٨٣
ابن أبي الرجال: ١٩٩
ابن الأسلت: ١١٥
ابن الأباري: ١٤٣، ١٤٢، ١٢٣
١٦٣
ابن بري: ١٧١
ابن بسام: ٢٠٣
ابن يثري الفراتي: ٢٢٧
ابن جنى: ٤، ٨٢، ٨٣، ٨٩، ١٦٠
١٣٦، ١٣٠، ١٣٦، ١٢٥، ١٢٤
١٦٩، ١٣٤، ١٤١، ١٣٧
ابن حدون: ٧٦
ابن حيون: ٢٠٤
ابن خلدون: ٢٠٢، ٢٠١
ابن دريد: ١٩٤، ٨٨، ١٥
ابن رافع: ٢٠٤
ابن رشيق القمياني: ١٠١، ١٧٠
١٧٦، ١٧٥، ١٧٤، ١٧١
ابن الروى: ١٤٣، ١٤٢، ١٤١
١٠١، ١٠٠، ١٤٠
١٧٠، ١٠٨، ١٠٤، ١٠٢ |
|---|---|

<table border="0"> <tr><td style="text-align: right;">أفرايم:</td><td style="text-align: center;">٤٤٠، ٤٣٠، ١٢</td></tr> <tr><td style="text-align: right;">Aphrém</td><td></td></tr> <tr><td style="text-align: right;">أفلاطون:</td><td style="text-align: center;">٢٢٨</td></tr> <tr><td style="text-align: right;">الافوه الاودى:</td><td style="text-align: center;">١٠٧</td></tr> <tr><td style="text-align: right;">اقليدس:</td><td style="text-align: center;">٢٢٨</td></tr> <tr><td style="text-align: right;">اليانور الاكويتني:</td><td style="text-align: center;">٢٣٥</td></tr> <tr><td style="text-align: right;">امرو القيس:</td><td style="text-align: center;">٨٥، ٨٧، ٩٦، ١٠٦</td></tr> <tr><td></td><td style="text-align: center;">١١٤، ١١٢، ١١٠</td></tr> <tr><td></td><td style="text-align: center;">١٧٦، ١٧١</td></tr> <tr><td style="text-align: right;">١٩٣، ١٩٢</td><td></td></tr> <tr><td style="text-align: right;">أمير الستان:</td><td style="text-align: center;">٩٤</td></tr> <tr><td style="text-align: right;">أميلىو غرسىه غومس:</td><td style="text-align: center;">٢٣٧</td></tr> <tr><td style="text-align: right;">الأمين بن زيدة:</td><td style="text-align: center;">١٧٤</td></tr> <tr><td style="text-align: right;">أوبتس:</td><td style="text-align: center;">٢</td></tr> <tr><td style="text-align: right;">M. Optitz</td><td></td></tr> <tr><td style="text-align: right;">أوس بن حير:</td><td style="text-align: center;">١٠٨، ١٠٦</td></tr> <tr><td style="text-align: right;">أوفيد:</td><td style="text-align: center;">٢٢٠، ٢١٩، ٢١٨، ٢١٥</td></tr> <tr><td></td><td style="text-align: center;">٢٢٤، ٢٢٨، ٢٢٥</td></tr> <tr><td style="text-align: right;">أولان:</td><td style="text-align: center;">١٢٨، ١٢٣، ١١٩، ١١٧</td></tr> <tr><td></td><td style="text-align: center;">١٧٧، ١٦١، ١٤١، ١٣٦، ١٣٤</td></tr> <tr><td></td><td style="text-align: center;">١٩٥، ١٩٤، ١٨٦، ١٨١، ١٨٠</td></tr> <tr><td style="text-align: right;">أونجاد:</td><td style="text-align: center;">١٧</td></tr> <tr><td style="text-align: right;">Ungnad</td><td></td></tr> <tr><td style="text-align: right;">ايرمان:</td><td style="text-align: center;">٢٢٧، ٢٢٠</td></tr> <tr><td style="text-align: right;">Ehrismann</td><td></td></tr> <tr><td style="text-align: right;">إيفالد:</td><td style="text-align: center;">٦١</td></tr> <tr><td style="text-align: right;">Ewald</td><td></td></tr> </table>	أفرايم:	٤٤٠، ٤٣٠، ١٢	Aphrém		أفلاطون:	٢٢٨	الافوه الاودى:	١٠٧	اقليدس:	٢٢٨	اليانور الاكويتني:	٢٣٥	امرو القيس:	٨٥، ٨٧، ٩٦، ١٠٦		١١٤، ١١٢، ١١٠		١٧٦، ١٧١	١٩٣، ١٩٢		أمير الستان:	٩٤	أميلىو غرسىه غومس:	٢٣٧	الأمين بن زيدة:	١٧٤	أوبتس:	٢	M. Optitz		أوس بن حير:	١٠٨، ١٠٦	أوفيد:	٢٢٠، ٢١٩، ٢١٨، ٢١٥		٢٢٤، ٢٢٨، ٢٢٥	أولان:	١٢٨، ١٢٣، ١١٩، ١١٧		١٧٧، ١٦١، ١٤١، ١٣٦، ١٣٤		١٩٥، ١٩٤، ١٨٦، ١٨١، ١٨٠	أونجاد:	١٧	Ungnad		ايرمان:	٢٢٧، ٢٢٠	Ehrismann		إيفالد:	٦١	Ewald		<table border="0"> <tr><td style="text-align: right;">أبيل:</td><td style="text-align: center;">٢٣٢</td></tr> <tr><td style="text-align: right;">أحمد أمين:</td><td style="text-align: center;">١٩٧</td></tr> <tr><td style="text-align: right;">أحمد بن أبي الطاهر:</td><td style="text-align: center;">١١٥</td></tr> <tr><td style="text-align: right;">أحمد بن عيسى الرضاوى:</td><td style="text-align: center;">١٩١</td></tr> <tr><td style="text-align: right;">أحمد الشايب:</td><td style="text-align: center;">٩٥</td></tr> <tr><td style="text-align: right;">أحمد شرق:</td><td style="text-align: center;">١٨٧، ٧، ٦</td></tr> <tr><td style="text-align: right;">أحمد فارس الشدياق:</td><td style="text-align: center;">٩١</td></tr> <tr><td style="text-align: right;">أحمد ميكيل:</td><td style="text-align: center;">٢٢٣</td></tr> <tr><td style="text-align: right;">الآخر المترى:</td><td style="text-align: center;">١٢٦</td></tr> <tr><td style="text-align: right;">الأخطل:</td><td style="text-align: center;">٨٨</td></tr> <tr><td style="text-align: right;">الاخش:</td><td style="text-align: center;">١٢٥، ٢</td></tr> <tr><td style="text-align: right;">ادوارد فيمار:</td><td style="text-align: center;">١٩٤</td></tr> <tr><td style="text-align: right;">أرتس بيلشوب يمتس:</td><td style="text-align: center;">٢٣١</td></tr> <tr><td style="text-align: right;">أردا (ملحمة):</td><td style="text-align: center;">٣٢، ٣</td></tr> <tr><td style="text-align: right;">Erra, Epos</td><td></td></tr> <tr><td style="text-align: right;">أرسطوطالليس:</td><td style="text-align: center;">٢٢٨، ٧٩</td></tr> <tr><td style="text-align: right;">اسحق بن جيات:</td><td style="text-align: center;">٥١</td></tr> <tr><td style="text-align: right;">اسحاق حافون:</td><td style="text-align: center;">٥١</td></tr> <tr><td style="text-align: right;">Jishak Halfun</td><td></td></tr> <tr><td style="text-align: right;">اسحاق الموصلى:</td><td style="text-align: center;">١٤٠</td></tr> <tr><td style="text-align: right;">أسود بن أبي كريمة:</td><td style="text-align: center;">٢٣</td></tr> <tr><td style="text-align: right;">اشتر (أغنية):</td><td style="text-align: center;">٣٠، ٢٤</td></tr> <tr><td style="text-align: right;">Tschartar</td><td></td></tr> <tr><td style="text-align: right;">الأصبهى:</td><td style="text-align: center;">١١٢، ١١١، ٩٨، ٨٨</td></tr> <tr><td></td><td style="text-align: center;">١٢١، ١٢٠، ١٢٨، ١٢١</td></tr> <tr><td style="text-align: right;">الاعشى:</td><td style="text-align: center;">١١٢، ٩٧، ٨٨، ٨٦</td></tr> <tr><td></td><td style="text-align: center;">١٧٩</td></tr> <tr><td style="text-align: right;">الأعلم البطليوسى:</td><td style="text-align: center;">٢٠٣</td></tr> </table>	أبيل:	٢٣٢	أحمد أمين:	١٩٧	أحمد بن أبي الطاهر:	١١٥	أحمد بن عيسى الرضاوى:	١٩١	أحمد الشايب:	٩٥	أحمد شرق:	١٨٧، ٧، ٦	أحمد فارس الشدياق:	٩١	أحمد ميكيل:	٢٢٣	الآخر المترى:	١٢٦	الأخطل:	٨٨	الاخش:	١٢٥، ٢	ادوارد فيمار:	١٩٤	أرتس بيلشوب يمتس:	٢٣١	أردا (ملحمة):	٣٢، ٣	Erra, Epos		أرسطوطالليس:	٢٢٨، ٧٩	اسحق بن جيات:	٥١	اسحاق حافون:	٥١	Jishak Halfun		اسحاق الموصلى:	١٤٠	أسود بن أبي كريمة:	٢٣	اشتر (أغنية):	٣٠، ٢٤	Tschartar		الأصبهى:	١١٢، ١١١، ٩٨، ٨٨		١٢١، ١٢٠، ١٢٨، ١٢١	الاعشى:	١١٢، ٩٧، ٨٨، ٨٦		١٧٩	الأعلم البطليوسى:	٢٠٣
أفرايم:	٤٤٠، ٤٣٠، ١٢																																																																																																														
Aphrém																																																																																																															
أفلاطون:	٢٢٨																																																																																																														
الافوه الاودى:	١٠٧																																																																																																														
اقليدس:	٢٢٨																																																																																																														
اليانور الاكويتني:	٢٣٥																																																																																																														
امرو القيس:	٨٥، ٨٧، ٩٦، ١٠٦																																																																																																														
	١١٤، ١١٢، ١١٠																																																																																																														
	١٧٦، ١٧١																																																																																																														
١٩٣، ١٩٢																																																																																																															
أمير الستان:	٩٤																																																																																																														
أميلىو غرسىه غومس:	٢٣٧																																																																																																														
الأمين بن زيدة:	١٧٤																																																																																																														
أوبتس:	٢																																																																																																														
M. Optitz																																																																																																															
أوس بن حير:	١٠٨، ١٠٦																																																																																																														
أوفيد:	٢٢٠، ٢١٩، ٢١٨، ٢١٥																																																																																																														
	٢٢٤، ٢٢٨، ٢٢٥																																																																																																														
أولان:	١٢٨، ١٢٣، ١١٩، ١١٧																																																																																																														
	١٧٧، ١٦١، ١٤١، ١٣٦، ١٣٤																																																																																																														
	١٩٥، ١٩٤، ١٨٦، ١٨١، ١٨٠																																																																																																														
أونجاد:	١٧																																																																																																														
Ungnad																																																																																																															
ايرمان:	٢٢٧، ٢٢٠																																																																																																														
Ehrismann																																																																																																															
إيفالد:	٦١																																																																																																														
Ewald																																																																																																															
أبيل:	٢٣٢																																																																																																														
أحمد أمين:	١٩٧																																																																																																														
أحمد بن أبي الطاهر:	١١٥																																																																																																														
أحمد بن عيسى الرضاوى:	١٩١																																																																																																														
أحمد الشايب:	٩٥																																																																																																														
أحمد شرق:	١٨٧، ٧، ٦																																																																																																														
أحمد فارس الشدياق:	٩١																																																																																																														
أحمد ميكيل:	٢٢٣																																																																																																														
الآخر المترى:	١٢٦																																																																																																														
الأخطل:	٨٨																																																																																																														
الاخش:	١٢٥، ٢																																																																																																														
ادوارد فيمار:	١٩٤																																																																																																														
أرتس بيلشوب يمتس:	٢٣١																																																																																																														
أردا (ملحمة):	٣٢، ٣																																																																																																														
Erra, Epos																																																																																																															
أرسطوطالليس:	٢٢٨، ٧٩																																																																																																														
اسحق بن جيات:	٥١																																																																																																														
اسحاق حافون:	٥١																																																																																																														
Jishak Halfun																																																																																																															
اسحاق الموصلى:	١٤٠																																																																																																														
أسود بن أبي كريمة:	٢٣																																																																																																														
اشتر (أغنية):	٣٠، ٢٤																																																																																																														
Tschartar																																																																																																															
الأصبهى:	١١٢، ١١١، ٩٨، ٨٨																																																																																																														
	١٢١، ١٢٠، ١٢٨، ١٢١																																																																																																														
الاعشى:	١١٢، ٩٧، ٨٨، ٨٦																																																																																																														
	١٧٩																																																																																																														
الأعلم البطليوسى:	٢٠٣																																																																																																														

تفى الدين أبو العباس النصيبي: ١٩٨
 تميم بن عامر بن أحمد بن علقمة: ١٩٦
 تميم بن مقبل، ٨٥
 التوزي: ١١١

(ب)

بارت: ١١٩
 باول فيشر: ٢١٥

Paul Fechter

البعترى: ٩٦، ١٠٩، ١٠٠، ١١٤
 البخارى: ١٣٣
 بدر بن عامر المتنى: ٨٥
 برناردفون فيتادورن: ٢١٤
 بروكلان (كارل): ١٧٨، ١٨٥
 ١٨٨، ١٩٠، ١٩٤، ١٩٦، ١٩٧
 ١٩٩، ١٩٨
 برميتوريوس (ف.) : ٦٤

Franz Pretovius

بشار بن برد: ١٤٤، ١٦١، ١٧٦
 ١٩٠، ١٨١، ١٧٩، ١٧٧
 بشر بن المعتمر: ٨٨، ٨٩، ١٧٦
 ١٨٤
 بلرمان: ٤٩

Bellermann

بلوخ: ١١٧، ١١٨
 بندار: ٢٢٨
 بوغاز: ٥٠

Bo'az

(ت)

الбирى: ٤
 تسمرن (٥.٥): ٢٣

H. Zimmern

(ث)

الشاعلى: ١٩٥، ١٩٦
 ثعلب: ٣
 ثوبال قاين: ٥١

Tubal qajin

(خ)

الباحث: ٧٩، ٨٧، ١٢٢، ١٢٣، ١٢٣
 ١٧٨، ١٧٧، ١٧٦، ١٧٣، ١٤٢
 ١٧٩، ١٨٠، ١٩٤
 جاليوس: ٢٢٨
 جبريل القمcer الموصلى: ٤٥
 جيرويل: ٥٨

Gabirol

الجرجاف: ١٢٩، ١٣٨
 جرجس وردة: ٤٥
 جورمى (٠.٥): ٤٩

H. Grimme

جيور: ١١٤

جزنيوس: ١

جلجامش (ملحمة): ٢٥، ٢٦، ٢٧
 ٢٨، ٢٩، ٣٠، ٣١، ٣٢
 جمیل بن معمر: ٩٨
 جندل الماهوى: ٨٠

الحليل بن أحمد الفراهيدي: ٣ ، ٤٣ ، ٨٠ ، ٧٩ ، ٥٢ ، ٩ ، ٧ ، ٦ ، ٥ ١٧٤ ، ١٠٥ ، ٨١ النساء: ١٠٧ (د) الداف: ٢٠٠ درايدن: ٢١٩ المديري: ١٩١ دوناش بن لبرط: ١٧٣ ، ١٩٣ دى ساسى: ١٧٢ ، ١٩٠ ديلان (٠.١): ٦٣ ، ٦٢ ، ٦١ A. Dillmann ديموستينوس: ٢٢٨ (ذ) ذو الرمة: ٨٣ ، ١١١ ، ١٠٩ ، ٨٥ (ر) روبة: ١١٩ ، ١٢٠ ، ١٢٩ ، ١٢٥ ، ١٢٠ ، ١٣٩ ، ١٤٤ ، ١٤١ ، ١٤٠ ، ١٣٩ ، ١٦٢ ، ١٧٩ ، ١٦٧ ، ١٦١ الرادعى: ١٤٤ ، ١١٣ رامون منتدث بيدال: ٢٣٧ Ramon Menéndez Pidal رايت: ١٣٥ ، ١٣٨ رايموند ريك جستين: ٣٥ ، ٣٧ Raymond Ricq Jestin	جوان أندريس: ٢٢٥ جندب مربعان: ١٧٢ جورج أميرا: ٤٢ جورستاف فليجل: ١٨٧ جورستاف فون جروفي باوم: ١٧٦ ، ١٧٧ ، ١٧٩ جورجي زيدان: ٩١ جوله تسهر: ٨٦ الجوهري (أبو نصر اسماعيل بن حماد): ٩١ (ـ) الحارث بن المنذر الجرمي: ١٨١ حازم القرطاجنى: ١٤٤ ، ٨ الحروشاذ: ١٢٣ الحريري: ١٧٢ ، ١٩١ ، ١٩٠ ، ١٧٣ حجر بن يزيد بن سللة: ١٦٤ حسان بن ثابت: ٨٤ حسن شاذل فرهود: ٤ حسين بن الحام: ٨٤ د. حسين مقرنس: ٢٢٢ حسين واصف باشا: ١٨٧ حاد الرواية: ١٧٠ حاد عجرد: ١٧٩ ، ١٧٧ (ـ) خالد بن صفوان الهمم الهممى: ١٧٨ خالد القناصى: ١٧٧ ، ١٧٨ ، ١٧٩ خلف الآخر: ٨٨
---	---

- | | |
|--|--|
| سليم بن ديمق : ٩٧
سليم الجندي : ٩٦ ، ١٠٠ ، ٩٩ ،
١٠١ ، ١٠٥ ، ١٠٤ ، ١٠٢ ،
سليمان بن جيروول : ٥١
الستدوب : ١٧٣
د . سمير القلاوي : ٢٢٧ ، ٢٢٥ ،
٢٤١
سولون بن أدربيت : ٦٠
سويد بن كراع : ٨١
سيبويه : ١٣٠ ، ١٣٤ ، ١٣٨ ،
١٤١ ، ١٣٨ ، ١٦٨ ، ١٦٥ ، ١٦٣
السيد أحمد صقر : ١٣٨
السيوطى : ٧٦
(س)
شتيرن : ٢٣٧
S. M. Stern
د . شكري عياد : ٦ ، ٣
شكسبيه : ٢١٩
الشماخ : ١١٠
الشنفرى : ٩٦
شيشرون : ٢٢٨
شيمين أطويت : ٦٠
(ص)
الصندى (صلاح الدين) : ١٠٣
١٤٢ ، ١٤٣ ، ١٨٩
صفى الدين الخل : ١٩٤ ، ١٢ ، ١١
الصول : ١٨٣ | الرضاعى : ١٩٢
الرمادى : ٢٠٣
ركتندورف : ١٣٤
الروذجى : ١٨٠
روزن (د .) : ٥٨
D. Kosin
روزنثال : ١٩٨ ، ١٩٦
ريبيرا (ى) : ٢٣١ ، ٢٢٣ ، ٢٢٢ ،
٢٣٧
J. Ribera
رونمارات دوزى : ٢٣٦
Reinhhardt Dozy
(ز)
الزجاجى : ١٦٥ ، ١٦٦
د . زغلول سلام : ١١٧ ، ٩٠
الزفيان السعدى : ١٢٥
زهير بن أبي سلى : ١١٤ ، ٨٣
زياد بن زيد : ١٤٠
زين الدين الجويرى : ١٩٩
(س)
سالم بن دار الفطافنى : ١٤٢
السجستانى : ٨٨
سيفنس : ٢١٩
سحيم بن عبدى المحسناس : ٢
السقاوى (أبو الخير) محمد بن
عبد الرحمن : ١٩٩
سعيد بن مسعدة : ٣ |
|--|--|

العجاج : ١٢٠ ، ١٢١ ، ١٢٢ ، ١٢٩ ، ١٣٤
 ، ١٤٤ ، ١٤٣ ، ١٣٨ ، ١٣٥ ، ١٣٤
 ، ١٧٩ ، ١٦٣ ، ١٨١
 العذافي الكندي : ١٢٣
 العقاد : ١٨٩ ، ١٨٨ ، ٧
 السكري (أبو ملال) : ٨٨
 علياء بن الأرقم بن عوف : ١٦٦
 علقة : ١٠٩
 علم الدين الحسن السخاوي : ١٩٨
 على البعجاوي : ٨٨
 على بن ابراهيم الطاطر : ١٩٩
 على بن أبي طالب : ١٦٦ ، ١٨١ ،
 ١٨٤
 على بن الجهم : ١٩٥
 على محمود طه : ٩٢
 عليان : ١٦٨
 عبادة بن ماء السهام : ٢٠١
 عمار الكلبي : ١٢٦
 عماراة : ١٦٣
 عناونيل بن سليمان بن مرسييه : ٥١
 العناني : ١٢٢ ، ١١١
 عمر بن الجحور : ١٢٩
 عمرو بن معد يكرب : ٩٧
 عنترة : ١١٤ ، ٧
 د . عونى عبد الرزق : ١٧٣
 العجلى : ١٣٣ ، ١٦٣

(ط)
 ابن طباطبأ (محمد بن أحمد) : ٨٩
 الطبرى : ٨١ ، ٧٦
 طرقه : ٨٧
 طلحة بن عبد الله المعرى : ١٧٥
 الطيططي : ٢٠٤
 د . طه الحاجرى : ٩٠
 د . طه حسين : ٩٢ ، ٩١

 (ع)
 عبادة القرزاوى : ٢٠٣
 عبد الجبار دواد البصرى : ١١
 عبد الرحمن بدوى : ٢٢٢
 عبد الرحمن الثانى : ١٩٦
 عبد الرحمن الثالث : ١٩٦
 عبد السلام هارون : ١٣٦
 د . عبد العزيز الاهوانى : ٢٠١ ،
 ٢٠٤
 عبد العزيز الميمنى : ١٧٨
 عبد القيس : ١٦٥
 عبد الله بن أبي اسحاق : ١٢٧
 عبد الله بن الدمينه : ٩٨
 عبد الله بن محمد المرزبانى : ٢٠٣
 عبد المؤمن بن الحسن بن الحسين ابن
 الحسن : ١٧٨
 عبد الوهاب عرام : ١٠٠
 عبد الوهاب الملاوى البهنسى : ١٩٤

(ق)

قدامة بن جعفر : ١٦٣ ، ٧٩
القرزويني : ٧٦
السلطانى : ١٣١
د . القصاصون : ٥٥ ، ٥٤
قطرب : ١٩٤ ، ١٤٢ ، ٣

(ك)

كايزر (F .) : ٩٦٧

W. kayser

كثير عزة : ٩٩
كراتشكونفسكي : ٢٠١ ، ١٧٠ ، ٧٩
٢٢٢ ، ٢٢١ ، ٢٠٦ ، ٢٠٤ ، ٢٠٣
كرداحى : ٤٥

Caradhi

الكسائى : ١٣٢

كلوجى : ٢

Kluge

كليمن : ٦١

Clemens

الكبيت : ٨٤

كونتنى روسينى : ٦٥

كونراد بورداداخ : ٢٢٥ ، ٢٢٩ ، ٢٢٠

Konrad Buradach

(غ)

د . غنيمى هلال : ٢١٣
غيلان بن المعرىت الرابعى : ١٣٠

(ف)

فانك الشهوجى : ١٩٠

الفارابى : ٨

الفراء : ١٣٢

فرجيل : ٢٢٨ ، ٢١٩

الفردوسى : ١٨٠

الفردق : ١٢٧

الفضل بن المذهب بن الراهم : ١٩٩

فليشر : ١٣٧

فوسلر : ٢١٩ ، ٢١٤

Vossler

فون سودن : ٢٤

Von Soden

فون شاك : ٢٣٦

Uon Schach

فيثاغورس : ٥١

Puthagoras

الفيروز آبادى : ٩١

فيك : ١٦١ ، ١٦٣ ، ١٧٦ ، ١٧٩

فيكسلر : ٢٢٩

Wechssler

(ل)

ليد : ١٢٨
isan الدين بن الخطيب : ٢٠٢، ١٩٨
٢٢٧، ٢١٣، ٢١
لورانس ايكر : ٢٣٠، ٢٢٦، ٢٢٥
٢٤٢

Lawrence Ecker

لويس الثاني عشر : ٢٣٥
لويس شيخو : ١٨٤، ١٨٣
ليان (٠١) : ٦٥

E. Littmann

(م)

ماركابرو : ٢٤١
مارلو : ٢١٩
مالك بن الحارث : ١٣
المأمون : ١٩١
المأمون بن ذي النون : ٢٠٤
البرد : ٧٥
المتبني : ١٨٥
د . مراد كامل : ٦١، ٦٥، ٧٣، ٦٥
٧٥، ٧٤

مرتضى الزبيدي : ١٩٢، ٩١
محمد أبو الفضل ابراهيم : ٨٨
محمد أسعد أطلس : ١٩٥

محمد بن ابراهيم بن حبيب الغزاوي :
١٨٨
محمد بن أبي بدر السلمي : ١٩٠
محمد بن أبي الفضل على شرف : ٢٠٤

(ن)

التانية : ١٢٨، ١٢٧، ٩٧، ٨٥
نازك الملائكة : ١٧٣
نورهون بنت الوزير القمي : ٤، ٢١٣، ٢٠

١

٢

محمد بن سعيد الكاتب : ٩٩

محمد بن عبد العزيز الكاليوكتي : ١٩٩

محمد التببي بن المنوجه : ٨

محمود حسن اسماعيل : ١١

د . محمود مك : ٢٤١، ٢٣٧، ٢٣٥

محي الدين عبد الحميد : ١١

مدرك بن علي الشيباني : ١٩

مرجليوس : ١٩٦

المرزبانى : ١٩٠

مصطفى صادق الراقي : ١٠٣

د . مصطفى هدارة : ١١٧، ١١١

المسعودي : ١٨٤، ١٤٠

المستعصم : ١٩٩

مسلم بن الوليد : ١١٠

مقدم بن معاف القبريري : ٢٠٣

المتعمق بن صادح : ٢٠٣

المتعدد : ١٩٦، ١٨٣

العطال الحذلي : ١٢

معقل بن خويك الحذلي : ١٣

ملتن : ٢١٩

ملياس بن فليلكروب : ٢٢٣

النصرور بالله : ٢٠٠

الهر بن الفرس : ٢٠٤

الميداني : ٧٦

هيكر (ك.): ٢٧، ٢٦، ٢٥، ٢٣: ،

٢٢، ٣١، ٣٠، ٢٩، ٢٨

K. Hecker

هوميروس: ٢٢٨

(و)

وضاح العفاف: ٩١

وكيع بن سعد: ١٨١

الوليد بن يزيد: ١٧٩، ١٧٧، ١٣٨

(ى)

ياقوت: ١٣٦

ياكين: ٥١، ٥٠

Jachin

يعيي بن بق: ٢٠٤

يعيي بن الحكم الفزالي: ١٩٨

يزيد بن ربيعة بن مفرع: ١٢٣

يعقوب السريوجي: ٤٢

يودا الحريزي: ٥٩، ٥١، ٥٠

يودا هاليق: ٥١، ٥٠

يوبال: ٥١

يوسف بن سولومون: ٦٠

يرسف بن هارون الرمادي: ٢٠١

يوسف عديان: ٥١

يوليوس شقيقرنج: ٢٢٤

Julius Schwietering

نحيلة: ١٦١

نرجال ايرش كيجال (ملحمة): ٣١، ٣٠: ،

Nerhal. Erciq Kigal

نلذكة: ١٨٥، ١٣٨: ،

T. Nöldeke

الغرين تولب: ١٠٧، ١١٥: ،

المويري: ١٧٧

د. النوبسي: ٢٠١، ٢٠٠: ،

نيكل: ٢٣٧، ٢٣٦، ٢٣٢: ،

A. R-Nykl

(ه)

مارتمان (م.): ١٧٣، ١٧٢، ٥٠: ،

٢٣٦، ١٩٠

M. Hartmann

المراوى: ١٨٨

المهداني: ١٤٤: ١٩١: ،

ملوت دى بور: ٢١٦، ٢١٥: ،

٢٢٧، ٢٢٢، ٢٢١

Helmut de Boor

هربر بشتال: ٢٣١

Nammor Purgatall

هيان بن قحافة: ١٦٩

هول: ١٦٧، ١٦٦: ،

هولشر (ج.): ٤٥، ٤٢: ،

G.Hölscher

هوتسمه: ١٨٦

هوميروس: ٢٢٨

فهرس القوافي

(ا)

الصفحة	السطر	القافية	الشاعر
٨٠	١٤	الربابة	أبو حزام العكلي
١٩٦	٤	أشاء	على بن الجوم
١٩٦	٣	يشاء	ـ
١٠١	٤	الأكفاء	ابن الرومي
٨٠	١٦	المكفارة	أبو حزام العكلي
١٩٦	٣	والبقاء	على بن الجهم
١٦٧	١٣	أفواوها	ـ
١٦٧	١٢	أفياؤها	ـ
١٩٦	٤	حواه	عل بن الجهم
١٦٨	٤	صبراء	ـ
١٦٨	٢	شيشاء	ـ
١٠١	٨	البقاء	ابن الرومي
١٦٨	٣	واللهاء	ـ
١٩٧	٥	آلاهه	بن عبد رب
١٩٧	٥	نهاهه	بن عبد رب

(ب)

ـ	صلابها	١٢	٨٥
بن عبد رب	كتائب	١٠	١٩٧
علي بن أبي طالب	مناجب	١	١٨٥
ـ	الأععرب	٢	١٨٥
ذو الرمة	طرب	٣	١٠٩

الصانع	القافية	السطر	الصفحة
ابن عبد ربه	الكواكب	١٠	١٩٧
أوس بن حجو	وتنبل	١٤	١٠٨
ذو الرمة	ذهب	١١	٨٣
ابن الرومي	منسوب	١٧	١٠٠
—	يصور	١٤	٨٤
أبو نواس	أعاجيب	٨	١٨٢
أبو العجير السلوى	نجيب	١٠	١٧٢
أبو نواس	تقليب	٨	١٨٢
أبو قلابة المذلى	الطراب	١٢	١٢
د	بالنواب	١٠	١٢
—	أعماها	١٢	٨٢
—	باحتلاها	١٠	٨٢
أبو قلابة المذلى	الذهاب	٨	١٢
ابن الرومي	قبب	٧	١٠٨
أبو تمام	واللعب	٥	١١١
د	مؤدب	٩	١٠٩
د	مذهي	٣	١١٠
ابن الرومي	عجب	١٣	١٠٠
ابن المبارية	الكاتب	١٠	١٨٦
امزق القيس	يثقب	١٥	١١٢
—	وعكب	٧	١٥٥
ابن المبارية	لغالب	١١	١٨٧

(ت)

أبو العتامة	القوت	١١	١٨٢
د	يموت	١٢	١٨٢
—	أن تـ	٤	١٣٨

الصفحة	السطر	القافية	الشاعر
١٢٩	١٤	أن تـ	عمر بن الجوح
١٢٩	١٧	تنـت	ـ
١٩٨	٧	امـثـبات	اهـنـ عـبـدـ رـبـهـ
١٩٠	٧	دـجـاجـات	بـشارـ بـنـ يـرـدـ
١٥١	٥	حـدـائـدـاـنـهاـ	ـ
١٣٦	٧	زـفـراتـهاـ	ـ
١٩٨	٦	وـالـبـلـاتـ	ابـنـ عـدـرـبـهـ
١٧٤	٦	صـحـيـهـ	ـ
٩٧	١٣	فـاسـبـطـرـتـ	عـمـروـ بـنـ مـعـدـ يـكـربـ
٩٩	١٥	حـلـتـ	كـثـيرـ عـزـةـ
٩٧	١٨	فـالـحلـةـ	سـلـيـ بـنـ دـيـنـةـ
٩٧	٨	وـقـلـتـ	الـأـعـنـىـ
١٩٠	٧	الـصـوتـ	بـشارـ بـنـ بـرـدـ
١٩٠	٦	الـبـيـتـ	ـ
١٩٠	٦	الـزيـتـ	ـ
١٩٧	٧	رـعـتـهـ	ابـنـ عـدـرـبـهـ
١٩٧	٧	نـيـتـهـ	ـ
١٦٢	١٦	تـهـمـاتـ	ـ
١٦٢	١٥	الـبـلـاتـ	ـ
١٣٧	٩	ثـبـتـ	ـ
١٣٧	٨	شـلتـ	ـ
٩٩	٨	جلـتـ	مـخـدـ بـنـ سـعـيدـ الـكـاتـبـ
٩٩	١٢	تـجـلتـ	ـ
٩٩	١٠	زلـتـ	ـ
٩٩	١٩	ثـولـتـ	الـشـفـرـىـ

(ج)

الصفحة	السطر	القافية	الشاعر
١٩٣	٧	عرجا	امرأة القيس
١٩٣	٧	أسج	امرأة القيس
١٩٣	٧	معج	امرأة القيس
١٩٣	٨	درج	امرأة القيس
٤	١٨	مراها	—

(ح)

١٣	١١	فاحوا	مالك بن الحارث
١٣	٩	الرياح	مالك بن الحارث
٥	١٥	قرع	—
١٤٨	٩	الأواجه	جندل بن المنى
١٩٥	٧	الفصيحة	أو اسحاق الصباني
٩٥	٧	مليحة	أبو اسحاق الصباني
١٠٦	١٨	ضاحي	أوس بن حجر

(د)

١٨٣	١٥	رشد	عبد الله بن المفع
١٦٤	٢	رشده	—
١٦٤	٢	قصده	—
١٢٣	٢	قصد	—
١٨٣	١	المند	عبد الله بن المفع
٢	١٥	وجدد	—
١٢٧	٦	الأسود	النابفة
٦	١٣	جديد	أحمد شوق
١٦١	١٠	والسكيد	أبو الصفراء البولالي
٨٦	٩	شروعها	—

الشاعر	القافية	السطر	الصفحة
—	ترؤيدها	٧	٨٦
—	لشيدها	١١	٨٦
—	جرادا	١٨	٨٥
عدي بن الرقان العامل	وستادها	١٩	٨٢
عدي بن الرقان العامل	متادها	٢	٨٣
—	توسد	٢	٩٦٣
—	العندا	٩	١٦٦
—	الكمبه	٢	١٦١
—	توهده	١	١٦١
—	اليدا	٣	١٦٣
—	الساد	١٤	١٣٧
—	تهدد	١٤	١٨٩
—	مقصدى	١١	١٨٩
القاد	بمسудى	١٠	١٨٩
—	محمد	٩	١٨٩
سجر بن يزيد بن سلة	الأفرندي	٢	١٦٤
القاد	شاهدى	٥	٧
التابقة	الأسود	١٢	١٢٧
ابن الرومي	سجوردها	١٣	١٤
ابن الرومي	مزود	٨	١٢٧
امرق القيس	اليد	١١	٨٧
ابن عبد ربه	الآبد	٣	١٩٨
ابن عبد ربه	محمد	٣	١٩٨
جندل الطهوري	أساند	٨	٨٠
أبو العلاء المعري	كالفند	١٥	١٠٢

(د)

الصادر	القافية	السطر	الصفحة
الحناء	جرار	١٣	١٠٧
الحناء	وضرار	١١	١٠٧
—	الحار	١٤	٨٦
أبو نواس	غابر	١٠	١٩١
طرة	الأبر	١٥	٨٧
الاختلط	الأبر	١	٨٨
أبو نواس	صابر	٧	١٩١
أبو العلاء المعري	الأفيف	١١	١٠٢
—	توازير	١٧	٨٦
أحمد بن أبي الطاهر	والحدير	٨	١١٦
أحمد بن أبي الطاهر	والقدر	٦	١١٦
أبو نواس	العاطر	٥	١٩١
أحمد بن أبي الطاهر	والطر	٢	١١٦
أبو نواس	ناظر	٦	١٩١
أحمد بن أبي الطاهر	والقمر	٤	١١٦
أبو نواس	الراهن	٥	١٩١
أبو نواس	قاهر	٦	١٩١
أبو العجيز السلوبي	تدور	٨	١٧٢
أبو فراس الحدائقي	السرور	١٢	١٨٧
أبو فراس الحدائقي	الدبور	١١	١٨٧
اسحق الموصلي	كثرب	١٢	١٤٠
ابن عبد ربه	عبوه	٩	١٩٧
ابن عبد ربه	العزبة	٥	١٩٨
أبو نواس	غدوا	٣	١٨٢

الصفحة	السطر	القافية	الشاعر
٣	١١	عذرا	—
١٥٦	٦	السرى	—
١٩٧	٩	عشرة	ابن عبد ربه
١٨٧	١	عصرًا	امين المبارية
١٩٨	٩	الناصرًا	ابن عبد ربه
١٠٧	٨	العرى	العيير السلوى
١٨٧	٢	شعرًا	ابن المباري
١٩٨	٩	التغافرًا	ابن عبد ربه
١٥٦	٧	جعفر	—
١٩٨	٥	بالفكراه	ابن عبد ربه
١٨٢	٣	الدهرا	أبو نواس
١٨٤	٦	اغترار	أبو العناية
١٨٤	٦	والنثار	د
١٤٠	٦	كربور	ابن سناء الملك
١٤٠	٨	وكعبور	—
١٠٧	٣	الأغبر	الغفر بن تولب
١٣٨	٩	تقدر	—
١٤١	١٥	قدر	—
٦	١٩	اللكرد	أحمد شوق
١٤	٢	خسر	—
١٠٦	١٥	خمر	امروء القيس
١٨٨	٩	وشعور	عباس العقاد
١٥٦	١٤	المفتر	—
١٨٨	٨	بالنور	عباس العقاد
١٩٨	٢	الرجيز	ابن عبد ربه
١٩٨	٢	المعزيز	د
١٤٠	٤	الكبرى	—

الشاعر	القافية	السطر	الصفحة
—	قبرها	٢	٩٣
—	نورها	١٩	٩٣
الحارث بن المنذر الجرمي أو علي بن أبي طالب أبو العناية	قدر	١٣	١٨١
د	القدر	١٦	١٨٢
الحارث بن المنذر الجرمي أو علي بن أبي طالب	قدر	١٥	١٨٢
د	أفسر	١٣	١٨١
—	يعو	٤	١٥٦
أحمد شوق	استمر	١٨	٤
—	هر	٢	١٥٦
محمود حسن استماعيل	ستور	١٢	١١
د د	السرور	٨	١١
د د	الغور	٩	١١
د د	يدور	١٦	١١
د د	المطور	١٠	١١
د د	المنظور	١٣	١١
د د	الزهور	٦	١١
د د	المقهور	١٤	١١
د د	المقهور	١٥	١١
د د	نور	١١	١١
د د	الطيور	٧	١١
د د	الكبير	٥	١١
د د	المسير	٨	١١
(س)			
عمارة	العس	٩	١٦٣
د	الشمس	١٠	١٦٣

الناعر	القافية	السطر	الصفحة
أبو نواس	نفسى	٥	١٨٢
عيماس العقاد	الأزدليس	٦	١٨٨
أبو نواس	أمس	٥	١٨٢
عيماس العقاد	المشمس	٧	١٨٨
(ش)			
وضاح الجاف	ورشاش	١٨	٩١
د	وعشاش	١٥	٩١
د	طاشى	٢	٩٢
د	واشى	٤	٩٢
—	الفيشى	٤	١٤١
(ص)			
—	فوقه	٣	١٦٥
امرأة بن عبد القيس	رهصه	٢	١٦٥
على بن أبي طالب	قصيص	٤	١٨٥
د	قوص	٣	١٨٥
ذو الرمة	مضيقها	١٥	٨٥
—	بعض	١٠	٥
(ض)			
—	المنقض	١٣	١٥٦
أبو العلاء المعرى	قضى	١٤	١٠٤
د	مضي	١٢	١٠٤
(ط)			
وسطا	٨	١٦٦	

الشاعر	القافية	السطر	الصفحة
(ع)			
عمار السكري	طبعوا	١٧	١٢٦
جريور	يا مربع	١٥	١١٤
عمار السكري	والوَجْع	١٥	١٢٦
»	اِيْتَدُعوا	٩	١٢٦
»	فَدَعُوا	٢	١٢٧
»	دَرَعُوا	١١	١٢٦
»	يَرْتَقِعُ	١٣	١٢٦
—	الْأَضْلَعُ	١٩	١٤
البحقرى	الْأَضْلَعُ	٦	١٠٩
عمار السكري	البيج	٤	١٢٧
سويد بن كراع	وَمُرِبِّعاً	٤	٨٢
»	تَرْعَا	٩	٨١
»	وَأَذْرَعَا	١٣	٨١
»	فَأَهْبَمَا	١١	٨١
»	تَطْلُمَا	٢	٨٢
»	وَقَلْلُمَا	١٧	٨١
المطلب المذلى	فَاسِمَا	١٥	١٢
سويد بن كراع	وَاسِمَا	٦	٨٢
المطلب المذلى	أَرْوَعَا	١٧	١٢
سويد بن كراع	مَهِيما	١٥	٨١
ابن الأسلت	سَاع	١٠	١١٥
—	بِسَرِيعٍ	٢٢	١٤
—	بِسَرِيعٍ	٧	١١٥
الحارث بن المذر الجرجى	القَرْع	١٤	١٨١
أو على بن طالب			

الصفحة	السطر	القافية	الشاعر
١٨١	١٤	يُرِع	الحارث بن المندب الجرمي
١٩٦	٥	الْجَمْعَة	أو علي بن أبي طالب
١٩٦	٥	صَنْعَه	علي بن الجهم
	٠		٠

(ف)

١٧١	١٣	رَادِف	امرق القيس
١٩٢	٢	رَادِف	٠
١٧١	١١	وَعْرَازْف	٠
١٧١	١٢	الْعَوَاصِفَ	٠
١٩٣	١	الْعَوَاصِفَ	٠
١٠٧	٦	الْطَنْف	الأفوه الاودى
١٧١	١٠	وَمَاصِيفَ	امرق القيس
١٩٢	١٦	مَاصِيفَ	٠
١٣٨	٣	شَرَافَد	—
١٨٢	١٤	وَخَافَا	أبو العتاهية
١٨٢	١٣	الْكَفَا	٠
١٦١	١٥	حَرْفَا	العنانى أو نخيلا
١٦١	٢	تَسْرَفَا	٠
٨٧	٤	قَذَاف	ابن ميادة
١٤٩	١٣	أَكْهَافَ	هَامَ بن وَهْرَ
١٨٢	٤	بِالْحَتْفَ	أَبُو نُواصَ
١٨٢	٤	صَرْف	٠
٨٧	٣	تَخَافَى	ابن ميادة
١٨٤	٧	الْقَوَافِ	أَبُو العتاهية

الصفحة القافية السطر الشاعر

(۵)

أبو العاتية	النونق	٩	١٨٤
—	طباقا	٤	١٨٩
—	الأغشانقا	٥	١٨٩
—	الأفافقا	٦	١٨٩
—	الولق	٤	١٤١
الشيخ	ساق	١٦	١١٠
أحمد شرق	حقة	١٨	١٨٧
د	كخلقه	١٦	١٨٧
—	بنيق	٨	١٣٩
ابن الهمارية	بلاحق	١٥	١٨٦
د	اللاحقى	١٤	١٨٦
—	المشاق	١٦	١٤٨
—	الرق	١٥	١٤٨

(ك)

ابن عبد ربه	الملوك	٦	١٩٧
د	شريك	٦	١٩٧
امرأة من بنى عقيل	ذاك	٣	١٣٩
أبو نواس	يحبك	١٣	١٧٤
—	الذئب	٣	١٣٧
عهد الله بن الدمنية	ما بدلاك	٣	٩٩
أبو الأسود	بسحالكا	٧	٩٨
أبو نواس	عند ذلك	١٧	١٧٤
أبو الأسود	بذالكا	٥	٥٩٨
—	حركي	١٠	١٣٦

الصفحة	السطر	القافية	الشاعر
(ل)			
١٦٠	٩	يافصاله	—
١٦٧	١٠	تهاله	—
١٩٣	١٠	الرجل	امرق القيس
٩٥	٢٠	الخلخل	—
١٧٥	٦	متازل	طلحة بن عبيد الله الغوف
١٨٥	٥	العسل	علي بن أبي طالب
١١٠	٦	النصل	مسلم بن الوليد
١٧٦	٨	هواطل	طلحة بن عبيد الله الغوف
١٣٨	١١	تطلو	الوليد بن بزيyd
١١٥	١٤	يغفل	الفز بن تولب
١١٢	٥	الارعل	الاعشى
١٥٤	٥	القرنفول	—
١٧٢	٤	قليل	أبو العجيز السلوى
٨٣	٤	والحالا	ذو الرمة
٨٠	١١	الحالا	»
٨٥	١٠	مقالا	تميم بن مقبل
٨٤	١٧	أمثالها	حسين بن الحام
٢	١١	من قالها	—
١٧٣	٢	اللوكالا	جنوب مربعان
١٧٢	١٥	الحالا	»
١٩٨	٧	ماقالا	ابن عبد رب
١٠٩	١٢	حاذلا	البحترى
١٩٨	٨	فاعلا	ابن عبد رب
١٤١	٢	وحذلة	—

الصفحة	السطر	القافية	الاعتر
١٥٤	٨	ليله	—
١٣٨	١٣	وعلى	امرأة من بني عقيل
١٥٧	٧	تألا	—
١٥٧	٦	موحلا	—
٨٤	١١	نزوها	حسان بن ثابت
١٨٤	١٨	السليلا	أبو العتاهية
١٨٤	٨	الريحلا	أهـ
١١٠	١٠	بال	قيل امرؤ القيس
١٥٤	١٤	البالي	—
١٩٣	١٢	البالي	امرؤ القيس
١٣٧	١٢	الثال	—
١٨٧	١٦	الرجال	أحمد شوق
١٥٣	٦	مجال	—
١٥٣	٦	مجال	—
١٧١	٩	الحالى	امرؤ القيس
١٩٢	١٥	الحالى	ـ
١٥٣	٢	جلجال	ـ
١٨٨	٤	كالفزال	عباس العقاد
١٥٤	١٤	بنقضال	ـ
١٩٣	٢	مطال	امرؤ القيس
١٧١	١٢	مطال	ـ
١٠٦	١٢	فال	ـ
١٥٣	٥	الكلكلال	ـ
١٧١	٨	أطلال	امرؤ القيس
١٩٢	١٤	أطلال	ـ
١٨٨	٥	وابجال	عباس العقاد
١٨٧	١٥	الفنال	أحمد شوق

الصفحة	السطر	القافية	الشاعر
١٧٥	٥	منازل	طلحة بن عبد الله العنوي
١١١	١٤	المسلسل	ذو الرمة
١١١	١٨	المفصل	د د
١٧٥	٧	المواطن	طلحة بن عبد الله العنوي
١٧٤	٧	ذى أمل	—
١٥٦	١٠	على	—
١٤	١٢	المهل	عنترة
٩٥٦	٩	الجليل	—
١٧٤	١٥	قولي	أبو نواس
٩٨	١٢	جبريل	جبل بن معمر
٢	٢٠	الليل	—
١٨٢	٢	الليل	أبو نواس
١٨٢	٢	الويل	د د
١٢٠	١١	بذا إـ	غيلان بن الحريث الربعي
١٣٧	٦	اهتبـ	أبو تمام
٣٠	١٢	بحـل	غيلان بن الحريث الربعي
١٨٥	٦	الورـل	علي بن أبي طالب

(٢)

١٤٦	٣	سـامـه	—
١٠٣	٩	سـراـثـمـكـ	أبو العلاء المعرى
١٨٣	١	أـلمـ	أـبـوـالـمـاتـمـة~
٥	٥	وـيـنـسـمـ	—
١٥٧	٩	ابـرـاهـيمـ	—
١٠٩	١٧	بـحـرـومـ	عـلـقـمـة~
٩٨	١٦	سـلـيمـ	عـبـدـالـلهـبـنـالـدـمـيـنـة~

الصفحة	السطر	القافية	الشاعر
١٧٢	٦	ذميم	أبو العجيز السلوى
١٦٢	١١	يداما	—
٨٦	٣	عدمة	الأعنى
١٤٠	١٤	يا فاطمة	زياد بن يزيد
١٣٢	٧	والفما	—
١٤٢	١٠	لله	سالم بن دار النطافى
١٨٢	٧	النوما	أبو نواس
١٨٢	٧	يوما	د
١٣٦	٤	جزان	—
١١٤	٣	بحرام	البحتري
١٥٣	١٤	حرامي	—
١٣٨	١	الحالم	—
١٥٣	١٢	درهم	—
١٢	٥	العرم	مقلل بن خوييل المذلى
١٨٩	٢	الأكروم	عباس العقاد
١٣٩	٦	مكرم	أبو الآخر المانى
١٨٩	١	الأعظم	عباس العقاد
١٨٦	٩	يقطنه	ابن الهبارية
١٨٦	٨	قطم	د
١٨٩	٣	لننم	—
١٨٧	١٣	الكلم	طرة
١٦٦	٦	أمى	على بن أبي طالب أو أبو جهل
٧	٨	الايم	عباس العقاد
١٣	٣	ترمى	مقلل بن خوييل المذلى
١٠٧	١٦	سم	أبو صخر المذلى
١٥٤	١٢	الكرتون	—
١٨٤	١١	قوم	أبو العتابية

الشاعر	القافية	السطر	الصفحة
—	الكلوم	١١	١٥٤
أبو العناية	يوم	١١	١٨٤
البحترى	ونديم	٥	١٠٠
—	والطعم	٣	١٦٦
—	والقم	٨	١٨٢
أبو العناية	ينم	٢	١٨٣
أبو العلاء المعري	درام	٤	١٠٣

(ن)

أبو العناية	كانوا	١٠	١٨٤
د	الزمان	١٠	١٨٤
فعقب بن أم صاحب الغطافان	ضنوا	٣	٨٥
د	ضنوا	١٢	١٤٨
بدر بن عامر المذلي	التجن	٣	٨٥
علي بن أبي طالب	السفن	١٥	١٨٤
ابراهيم ناجي	جنون	٣	٧
أبو العناية	العيون	٩	١٨٤
أبو نواس	يكونوا	١٣	١٦٣
د	الحين	٩	١٨٢
د	العين	٩	١٨٢
د	الأمين	١٤	١٦٣
—	هين	٢	١٦٦
—	تمعن	١٨	٥
—	يفرع عن	١٧	٥
أبو نواس	بين	٦	١٨٢

الصفحة	السطر	القافية	الشاعر
١٥١	٧	والعينانا	—
١٥١	٧	ظليبيانا	—
١٩١	٩	بيتنا	أبو نواس
١٩١	٨	دارنا	د
١٩١	٨	أجلنا	د
٨	١١	ومننا	أحمد شوق
٨٧	٧	عرينا	—
١٥٠	١٢	الأيدينا	—
١٥١	٣	وأيكونينا	—
١١٣	١٥	رزينا	الراعي
١٣٨	٦	العنا	—
١٥٠	١٣	ييفينا	—
٩٨	١٩	سقينا	عبد الله بن الدمنية
٨٤	٦	مسلسلنا	الكبيت
١٥٠	١٥	أيا مينينا	المذلل
١٥١	٢	دهدمينا	—
١٢٤	١٨	إنه	—
١٨٨	١٤	ودمه	عبد الله بن المفع
١٢٥	٢	بالثغرنه	—
١٢٦	١٣	نظمه	—
١٢٤	٢٠	سلكتنه	—
١٨٣	١٤	ودمنه	عبد الله بن المفع
١٤٢	٦	يا بربونه	—
١٤٢	٧	جرنيه	—
١٤٢	٣	الرجلينه	—
١٤٢	٢	الليلينه	—
١٤٢	٨	أعيته	—
١١٤	١٨	بمخزان	أمرق القيس

الشاعر	القافية	السطر	الصفحة
أبو المثيم	ولاوان	٣	١٠٨
-	والتوان	١٤	١٥٢
النابعة	المبن	٤	٩٧
دهلب بن قريع	المستن	٣	١٥٩
-	النسن	١٣	١٠٠
-	القطلن	٤	١٥٩
الحاصر بن المحل	الدفن	١١	١٥٢
-	متعون	٧	٤١
أبو نواس	الفريقين	٦	١٨٢
ابن المبارية	فاني	١٢	١٨٦
أبو الناهية	التفاني	٧	١٨٤
علي بن أبي طالب	سني	٥	١٦٦
امرأة من بن عقيل أو أبو جهل	والسني	٢	١٣٩
أبو نواس	والصنى	٩	١٩١
النابعة	القطنى	٨	٨٥
ابن المبارية	والتعنى	١٣	١٨٦
علي بن الجهم	كان	٦	١٩٦
-	الحنان	٦	١٩٦
علي بن أبي طالب	الحسن	١٤	١٨٤
أبو العلام المعري	يعذبون	١٩	١٠٢

(د)

عمر بن الجبور	وتعليني	١٥	١٢٩
القاد	الخوى	١٢	١٨٩
النجدى	حزوى	٨	١٠٠
أحمد شوق	التوى	١	١٨٨

الشاعر	القافية	السطر	الصفحة
العقاد	ولا نوى	١٣	١٨٩
أحمد شوقي	الموى	٢	١٨٨
(٤)			
—	صانيا	٨	١٤٤
—	المطيا	١٠	١٤٤
سليم عبد بن الحسحاس	القوافيا	١٥	٢
—	قرامريا	٩	١٤٤
علي بن أبي طالب	الهادية	٨	١٨٥
الزفيان السعدي	تباريه	٥	١٢٥
»	الزارية	٦	١٢٥
علي بن أبي طالب	نباليه	٧	١٨٥
»	حوليه	٧	١٨٥
امرأة من بنى عقيل	النّي	١٤	١٣٨
بشار بن برد	تعشى	٢	١٤٥
زهير	كتنازي	٨	١٤٥
امرأة من بنى عقيل	الدعى	١	١٣٩
—	والآلني	١٠	١٣٩
زهير	لابنري	٣	١١٥
—	قرافقى	٦	١٤٤
الرداعى	قرافقى	١٢	١٤٤
دريد بن الصمة	أسودى	١٢	١٤٥
الكبيت	ودانى	١٢	١٤٥
—	الوشعنى	٦	١٥١
—	الخشنى	١٠	١٥١
مليق بن الحكم	رعشنى	٥	١٤٥
—	التقنى	٨	١٥١

فهرس الأرجاز

(أ)

الراجز	القافية	السطر	الصفحة
روبة أو روبيعة بن صبح أو أحد البدو	أسلحيا	٥	١٦٠
,	دبا	٢	١٦٠
,	جدها	١٦	١٥٩
,	سبسيا	٤	١٦٠
,	أخصيا	١	١٦٠
,	القصيا	٦	١٦٠
,	هيا	٣	١٦٠

(ب)

—	الصلات	٩	١٣٣
علياء بن الأرقمن بن عوف	الصلات	١٣	١٦٦
—	الناث	١٠	١٣٣
علياء بن الأرقمن بن عوف	الناث	١٤	١٦٦
—	أكبات	١١	١٣٣
علياء بن الأرقمن بن عوف	أكبات	١	١٦٧

(ت)

أبو العفن	keheda	٨٠	١٦١
-----------	--------	----	-----

(ث)

روبة	والبرارث	١٦	١٤٩
روبة	والثناعث	١٥	١٤٩

الصفحة	البطر	القافية	الراجز	(ج)
١٤٧	٥	الأضججا	المجاج	
١٤٧	١	لماجا	ـ	
١٦٩	٥	الصهايحا	هبيان بن قحافة	
١٢١	٢	تسبيجا	العجاج	
١٤٧	٣	ما أبججا	ـ	
١٢١	١٥	البردوا	المجاج	
١٢١	١٠	أرندجا	ـ	
١٢٢	٢	الفنزجا	ـ	
١٦٩	٩	وأمسيجا	ـ	
٢٠	١٦	قد شجا	العجاج	
١٢٣	١٤	حجج	ـ	
١٢٣	١٦	وفرج	ـ	
١٢٣	١٥	بالعشج	ـ	
١٦٨	٨	بالعشج	عليان	
١٦٨	١٠	والصيبح	ـ	
١٢٣	١٤	علج	ـ	
١٦٨	٧	علج	عليان	
١٢٣	١٦	البرنج	ـ	
١٦٨	٩	البرنج	علياء	
١٢٣	١٥	يج	ـ	
١٦٩	١	يج	ـ	
١٤٦	٨	كوفنج	ـ	
١٦٨	١٥	حجج	ـ	
١٦٩	٢	وفريج	ـ	
١٤٦	٩	للدرج	ـ	

الراجز	القافية	السطر	الصفحة
(ز)			
رقبة	الفح	٦	١٦٧
رقبة	السنج	٥	١٦٧
(د)			
الهانى	سرد	١٥	١٢٢
الهانى	بالشرد	١٠	١٢٢
الهانى	والكرد	١١	١٢٢
الهانى	الورد	١٤	١٢٢
الهانى	الأسد	١٣	١٢٢
الهانى	سرنده	٩	١٢٢
رقبة	تكادى	٩	١٥٣
رقبة	الروادى	٨	١٥٣
(ر)			
رقبة	التاجرا	٥	١٦٢
رقبة	عواكرا	٤	١٦٢
—	مكوره	١٠	١٦٠
—	لضره	١١	١٦٠
المجاج	بالكرور	٦	١٤٩
—	الريرى	١٥	١٣١
(س)			
المجاج	أمسا	٦	١٦٣
(ش)			
—	بش	٦	١٤٨
(ع)			
—	رواجعا	١١	١٣٢

الصفحة المطر القافية الراجز

(ق)

—	رقا	٤	٢٢
---	-----	---	----

(ك)

—	حوالك	١١	١٦٥
—	رقبة	٩	١٥٥

(ل)

زفيان	شمال	١٧	١٥٧
د	رعل	١	١٥٧
د	الأطول	٢	١٥٧
د	المرجل	٣	١٥٧
—	المطبل	١٢	١٥٧
—	وللرحل	٧	١٥٨
—	المدخل	٥	١٥٨
—	الخلخل	١٣	١٥٧
—	مبدل	١	١٥٨
—	كالافكل	١٢	١٥٨
—	السلكل	٩	١٥٨
السباج	الأحل	٩	١٤٧
د	المحل	٧	١٤٧
د	وأظلل	٣	١٤٨
د	عبل	١١	١٤٧
د	المرمل	١٩	١٣٤
د	الكمول	٩	١٤٩

—	عيهل	٣	٥٨
—	الطول	١٠	١٥٧

(م)

رقبة أو رجل من بني قناعة أو بني كلب	سمه	٦	١٤٦
رقبة	نميتا	١١	١٥٣
السعاج	وتعلم	٨	١٢٩
د	كان لم	٧	١٢٩

(ن)

—	كينونه	٤	١٣٣
—	سفينه	٣	١٢٣
رقبة	معين	١٧	١٤٦
السعاج	قبل أن	١٠	١٢٩
—	الصيآن	٨	١٧٥
السعاج	مرتهن	١١	١٩
رقبة	الكلهن	١١	١٤٩
أبو الزحف	كاون	٧	١٧٥
—	لون	١	١٩
—	والدين	١٨	١١٨
—	والخدن	٢٠	١١٨
—	بردين	٢	١١٩
—	الفاسين	٣	١١٩
—	للصررين	١٧	١١٨
—	الزحفين	١٩	١١٨
—	الحرفين	٤	١١٩
—	قحفين	٥	١١٩

(٤)

العلاج	كلاي	٢	١٤٤
رفبة	الأربى	١٤	١٣٩
العلاج	رجراجى	١٠	١٤٣
رفبة	الآخر	١٢	١٣٩
العلاج	دوارى	٢	١٤٣
رفبة	والقزى	٤	١٤٤
العلاج	انعكاسى	١٢	١٤٣
د	الكرسى	٦	١٤٣
رفبة	الخشى	٢	١٤٠
د	الموشى	٢	١٢٥
أغلب العجل	ياف	٥	١٦٤
العلاج	بغفل	٨	١٤٣
د	هامى	٥	١٤٣

فهرس الأرجاز

الصفحة	السطر	الواشح	صدر الموسحة
١٤	٢٠٣	عبادة الفراز	بدر تم شمس ضحى
١٧	٢٠٤	أبو بكر بن ذهرا	أيها الساق إليك المشتكى
١٨	٢٠٦	ابراهيم بن سهل	هل درى ظبي الحمى أن قد حمى
١٨	٢١١	لسان الدين بن الخطيب	جادك الغيث إذا الغيث همى
٥	٢١٣	نزعون بنت الوزير القبيعى	رب ليل ظفرت بالبد
٨	٢١٣	ابن سباء الملك	على عيون العين نهى الدرارى
٩	٢٢٩	—	قد وضخ الشجر
١٩	٢٤١	أبو بكر بن محمد الانصارى الأشبيل	ما لذلى شرب داح

المراجع العربية

د. إبراهيم أنيس

— الأصوات اللغوية . نهضة مصر ١٩٥٠

د. إبراهيم مصطفى

— أحیاء النحو . القاهرة ١٩٩

د. إبراهيم موسى هنداوى

— الأثر العربي في الفكر اليهودي . الأنجلو المصرية ١٩٧٣

أبو زيد الانصارى

— التوادر . بيروت ١٨٩٤

أبو عبد الله محمد بن جعفر التميمي

— ضرائر الشعر . تحقيق زغلول سلام ، مصطفى مدارسة

منشأة المعارف ١٩٧٣

أبو علي القالي

— الأمال ج ١ - ٣ بولاق ١٢٤٠ ، القاهرة ، دار الكتب ١٩٢٦

أبو الفرج الأصفهاني

— الأفاني ج ١ - ٢٠ بولاق ١٢٨٥

ج ٢١ تحقيق برونو / ليدن ١٩٨٨

أبو مسحل

— بيروت ج ١ - ٢ . تحقيق عزة حسن . دمشق ١٣٨٠ / ١٩٦١

ابن مراح المقرى

— وقعة صفين . تحقيق عبد السلام هارون . القاهرة ١٣٦٥

ابن الأبارى : أبو البركات

— الانصاف في مسائل الخلاف . تحقيق فايل . ليدن ١١١٣

— الأضداد . تحقيق هوتسها ١٨٨١

أحمد الشايب

— أصول الفقد الأدبي النهضة المصرية ١٩٤٦ —

اليفدادي

— خزانة الأدب ج ١ - ٤

بولاق ١٢٩٩ ، تحقيق عبد السلام هارون ١٩٦٧ / ١٩١٩

الشونخى (أبو بعلى عبد الباقي بن المحسن)

— القوافي تحقيق د. عونى عبد الرءوف . المانجى ١٩٧٥

الملاحظ

— البيان والتبيين ج ١ - ٤ ، تحقيق عبد السلام هارون القاهرة ١٩٤٨ - ١٩٥٠

ج ١ ، ٢ القاهرة ١٣١١ - ١٣١٣

— الحيوان . تحقيق عبد السلام هارون . ج ١ - ٧ القاهرة ١٣٢٣ - ١٣٢٥

الجرجاني : عبد العزيز

— الوساطة . تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم و علي محمد البهجارى

القاهرة ١٣٧٠ / ١٩٥١

ابن جنى

الخصائص تحقيق محمد النجار ج ١ - ٣ . دار الكتب ١٩٥١ - ١٩٥٦

— ديوان المذليلين . تحقيق أحمد ناجي القيسى . بغداد ١٩٦٢

— مختصر القوافي . تحقيق د. ح. ف. فرهد . دار التراث القاهرة ١٩٧٥

الجواليق

— العرب . تحقيق زخار . ليزوج ١٨٧٧ ، تحقيق أحمد محمد شاكر .

القاهرة . دار الكتب ١٣٦١

جورجى زيدان

— تاريخ آداب اللغة العربية ج ١ - ٤

بيروت . مكتبة دار الحياة ١٩٦٧

وقبة

— الديوان . بمجموع أشعار العرب . تحقيق آلورد . ليزوج ١٩٠٣

ابن رشيق القير沃انى

— المعدة / تحقيق سحن الدين بن عبد الحميد : ط دار الجبل ١٩٧٢، ١٩٦٥

حازم الفرطاجنى (أبو الحسن)

— منهاج الهماء وسراج الأدباء .

تحقيق الحبيب ابن الحوچة توأسر، ١٩٦٦

الزمخشري

— المفصل تحقيق بروخ ١٩٧٩

— شرح ابن يعيش ج ١ - ١ القاهرة / الطباقنة المنيبة (بدون تاريخ)

الزجاجى

— الأمال : شرح الشنتيطى / القاهرة ١٣٢٤

تحقيق عبد السلام هارون ١٣٨٢

— الابدال / تحقيق عن الدين التسوحى / دمشق ١٩٦٢

ابن السكينة

— اصلاح المنطق

تحقيق أحد محمد صقر وعبد السلام هارون

ذخائر العرب / القاهرة ١٩٤٩ / ١٩٥٦

سليم الجندي (محمد)

— الجامع في أخبار أبي العلاء وأئمته

تحقيق عبد المادي هاشم ج ١ - ٣ دمشق ١٩٦٤ / ١٩٦٢

سيدوية :

— الكتاب ج ١ - ٢

تحقيق ديرنبورج باريس ١٨٨١ - ١٨٨٩

ابن الشجري

— الأمال الشجرية ج ١ - ٢

حيدر آباد ١٣٤٩

د . شكري عياد

— موسى الشمر . دار المعرفة ١٩٦٨

الصفدي

— غوات الوفيات . تحقيق ويترو آخرين

النشريات الإسلامية ١٩٣١ وما يليها

ابن طباطبا

— عيار الشعر . تحقيق د . طه الحاجري ، د . محمد زغلول سلام .

ط . التجارية ١٩٥٦

د . طه حسين

— حدیث الأرباء ج ١ — ٣ دار المعارف ١٩٥٤ - ١٩٥٧

عبد الجبار دارد الصرى

— شيء من التراث / بغداد ١٩٦٨

ابن عبد ربه

— المقد البريد ج ١ — ٣ بولاق ١٢٩٣

ج ١ - ٧ القاهرة ١٩٤٠ - ١٩٥٣

المجاج

— الديوان . رواية الأصمسي

تحقيق د . عزة حسن / بيروت ١٩٧١

المسكري (أبو هلال)

— كتاب الصناعتين . تحقيق علي البيجاوى

ومحمد أبو الفضل ابراهيم ط . الحلبي ١٩٥٢

ابن عون :

— التشيهات . تحقيق محمد عبد العدين خان

لندن ١٩٥٠

د . عونى عبد الرءوف

— قواعد اللغة العبرية

ط . جامعة عين شمس ١٩٧١ .

— بدايات الشعر العربي بين الكل والكيف . ط الخانجي ١٩٧٦

العنى

— المقاصد التحوية على هامش المخزنة ، فيك (يوهان)

— التربية : ترجمة د . عبد الحليم للنجار . الخانجي ١٩٥١

ابن قتيبة

— تأويل مشكل القرآن .

تحقيق السيد أحد صقر . القاهرة ١٣٧٣ م ١٩٥٤ م

— الشعر والشعراء . تحقيق دي خووية ١٩٠٤

— أدب الكتاب .

تحقيق م . جربل / ليدن ١٩٠٠

قدامة بن جعفر

— نقد الشعر / تحقيق بونياكر . ليدن ١٩٥٦

د . القصاص (محمد)

— الشعر العبرى . ط الأنجلو المصرية . (بدون تاريخ)

كراتشيفسكي

— دراسات في تاريخ الأدب العربي . موسكو ١٩٦٥

المبرد

— الكامل / تحقيق و . رانيت ١ - ٢

ليزج ١٩٦٤ - ١٨٩٢

المربز باي

الموشح

القاهرة ١٣٤٣

المذوق

— شرح ديوان المخاتة / تحقيق أحد أمين وعبد السلام هارون
ج ١ — ٤ القاهرة ١٩٥١ — ١٩٥٣

المسعودي

— مروج الذهب ج ١ - ٩
تحقيق بربير دى مينارد ، دى كورتيل
باريس ١٨٦١ - ١٨٧٧

محمد الحبيب بن الخوجة

— منهاج البلفاء وسراج الأدباء
تحقيق قوافس ١٩٦٦

محمد نوري

خولة الشعراء . رواية عن ابن زيد عن أبي حاتم عن الأصمى / تحقيق
دار الكتاب الجديد ١٣٨٩ هـ ١٩٧١ م

مصطفى صادق الرافعي

— تاريخ آداب العرب ج ١ - ٣
ط . الاستقامة ١٩٤٠

ابن منظور

— لسان العرب ج ١ - ١٥
بيروت ١٩٥٥ - ١٩٥٦

النويري

— نهاية الأرب ج ١٧ - ١٧ / دار الكتب المصرية
١٣٤٧ هـ ١٩٢٩ وما يليها

المدافى :

— الجزيرة / تحقيق ميلر ج ١ - ٢ ، ليفن ١٨٨٤ - ١٨٩١

یاقوت الحموی:

٦ - محبوب البلدان / تحقيق فيستنفلد بـ ١

لبنان - ١٨٦٦ - ١٨٧٠ - ١٩٥٥ - ١٩٥٧ - بيروت

المذاهب :

— دیوان . تحقیق کوثر جاردن / لندن ۱۸۵۴

القاهرة - ١ - ٣ (دار الكتب) ١٩٤٥ - ١٩٥٠

۱۰۷

- شرح المفصل / تحقيق ج . يان

١ - ٢ - ٢٨٨٢ - ٢٨٨٣ - ٦٨٨١

التراث وال المجالات المعاصرة:

- مجلة كلية الآداب / ج. القاهرة مايو ١٩٤٨

الأهرام عدد ٣٠، أغسطس ١٩٧٦ -

المراجع الأجنبية

Bloch, A.

Vers und Sprache im Alterarabischen
Basel 1946

Ewald : Jahrbuch der biblischen Wissenschaft. Vol.
V. 1853

Hartmann

Das arabische Strophengedicht I. Das Mawassah Weimar
189 .

Hecker, Karl : Untersuchungen zur Akk. Epik
Ver ag Butzon a. Bercker Kevelaer 1974.

Hölscher, Gustav :

Syrische Verskunst Leipzig 1 J. C.
Hinrichssche. Buchhandlung 1932.

The Jewish Encyclopedias Volume X
New York and London,
Funk and wagnalls Company 1905.

Kayser, Wolfgang : Das sprachliche Kunstwerk,
Franke Verlag, Bern u. München 1961.

Kluge, Friedrich : Etymologisches Wörterbuch,
Walter de Gruyter Berlin 30/1963.

Littmann, E., Geschichte der äthiopischen Litteratur,
in Geschichte der christlichen Litteraturen des
Orients, Leipzig. 1907.

Nöldeke, Theodor : 'Kurzgefasste syrische Grammatik,
Wissenschaftliche Buchgesellschaft
Darmstadt. 1966.

Praetorius, Franz : Aethiopische Grammatik,
New York 1955.

Rosin, D. : Reim u. Gedichte des Abraham ibn Ezra
Breslau 1887/89.

Rossini, C. : Grammatica Elementare de la lingua Etiopia,
Roma 1941.

Ullmann, Manfred
Untersuchungen zur Ragazpoesie
Harrassowitz - Wiesbaden 1966.

Ungnad, M. : Grammatik des Akkadischen. Verlag C. H.
Beck. München. 1964.

WKAS Wörterbuch der klassischen Arabischen Sprache, hrsg.
durch die Deutsche Morgenländische Gesellschaft.
Wiesbaden 1957 ff.

Zimmern, H. : Zu den neusten Arbeiten über Babylonische
Metrik.
Weimar 1896.
Zeitschrift. f. Assirologie u.
verwandte Gebiete.

- ٤٠٣ -

المجلات والدوريات الأجنبية

Raymond Riee jestin :

R A Revue D, Assyriologie et d, Archeologie
Oriental 63/1969

Von Soden : ZAC Zeitschrift F. Assyriologie
u. vorderasiatische Archeologie 1. Band 15/1950.

Ein Zwigespräch Hammurabis mit einer Frau.

صواب الخطأ

وقدت بعض الأخطاء المطبعية في هذا الكتاب لا تخفي على القارئ.

وفيما يلي ذكر أهم هذه الأخطاء:

الصفحة	السطر	الخطأ	الصواب
١	١٢	السلة	السلسلة
٢	١	معنى	يعنى
٥	٥	والليم	تحذف
٥	١٠	الا شر	الشر
٥	١٣	مثل	مثيل
١٠	٢٠	للوشاحا	اللوشاحات
١٢	٥	أن	إن
١٢	(٢)	(١)	المامش
١٦	١	أنواع	أنواعا
١٦	١٧	صناعة	صناعة
١٧	٩	الينية	الينية
١٨	المامش	Nöldeke	Wissenschaftliche
١٨	المامش	Wissenschaftliche	Wissenschaftliche
١٩	١٩	وذلك	وذلك
١٩	٦	السامة	السمة
٢٢	١٣	فالتحديد	فالتجديد
٢٢	١٤	بالنسبة	بالنسبة

(تابع) صواب الخطأ

الصفحة	السطر	الخطأ	الصواب	المتحارون
٢٤	٤	للراة	للراة	المرأة
٢٤	٧	للراة	للراة	المرأة
٢٤	٨	ومن ثم	ومن ثم	ومن ثم
٢٤	١٨	ويسبب	ويسبب	يسبب
٢٤	١٨	هائش	Zwigespräch	Zwigespräch
٢٨	١١	نسبيا	تسميتها	تسميتها
٣٠	٦	تلق	تلق	تأق
٣٠	٦	وليست	وليست	وليست
٣٥	١٩	راموند	راموند	راموند
٣٦	١	الكافية	الكافية	الكافية
٤٦	١٨	الأاء و	الأاء و	الأسطر
٥١	١٠	ياشين	ياشين	ياكين
٥١	١٩	ياشين	ياشين	ياكين
٥٨	١	ـ	ـ	ـ
٦٤	٨	الأمهوية	الأمهوية	الأمورية
٦٦	١	قاتنا	قاتنا	قاتنا
٧٤	٣	ولاتها	ولاتها	ولإنما
٧٦	١٠	لابن قيبة	لابن قيبة	لابن قيبة
٧٦	١٢	أبياتا	أبياتا	أبياتا
٩١	٩	الفيروز بادي	الفيروز بادي	الفیروز آبادی
٩٧	٢	الباقة	الباقة	الباقة

(تابع) صواب الخطأ

الصفحة	السطر	الخطأ	الصواب
٩٨	٦	وضرف	خبرف
٩٩	٢	لبةة	لبةه
١٠١	٢٠	نم	نم
١٠٧	١٩	سن	سنة
١٠٨	١٨	أوس بن حجر	أوس بن حجر
١١١	١٧	وبالرداه	بالرداه
١١٣	١	التبين	التبين
١١٣	١٨	لنظ	لنظ
١١٧	٩	اڪر	اڪر
١٢٩	٤	الكلما	الكلمات
١٦٦	١٨	الإمكانات	الإمكانات
١٧٣		دوانش بن لبرط	وفي الماش دويس بن بيرت
١٧٥	١	الإيهاء	الإيهاء
١٧٥	١٧	بالموش	باليوش
١٧٦	١٩	ويسوق	ويسوق
١٧٦		Journal	وفي الماش Jour
١٩٠	٩	منواله	منواله
١٩٠	١٩	أقى	أقى
١٩١	٢٠	فقط وفيها	و فقط وفيها
١٩٣	٢٠	دوناش بن لبرط	دوناش بن لبرط
٢٠٣	١٢	زمه	زمه

(نَاجٌ) صواب المخطأ

الصفحة	السطر	المخطأ	الصواب
٢٢٠	٢٠	السُّعْرَاءُ	السُّعْرَاءُ
٢٢٥	١	ثِرَاءُ	ثِرَاءُ
٢٢٥	٤	وَانْهَا	وَانْهَا
٢٢٥	١٠	حَبْ	حَبْ
٢٢١	١٦	يَمْتَسِ	يَمْتَسِ
٢٢٢	٢٠	Villasrosa	Villarosa

فهرس الكتاب

صفحة	الموضع
	تصدير
٢٠ - ١	مقدمة
٧٦ - ٢٣	الباب الأول : القافية في اللغات السامية
٢٣	١ - القافية في الشعر الآكدي
٤٢	٢ - القافية في الشعر السرياني
٤٧	٣ - القافية في الشعر العبرى
٦١	٤ - القافية في الشعر الحبشى
١٦٠ - ١٧	الباب الثاني : القافية عند العرب
٧٩	١ - القافية في الشعر العربي
٩٤	٢ - القافية عند القدماء
٩٤	١ - موسيقى القافية والدلالة المعنوية
٩٦	٢ - براءة النظم والقافية
١٠٦	٣ - علماء البلاغة والقافية
	الترصيح ، التشطير ، التعلف ، رد الاعتراض على الصدور ، التطهير
١١٧	٣ - ضرائر القافية
١٢٨	١ - ضرائر القافية و اختيار الكلمات
١٣٠	٢ - ضرائر القافية والتحو والتلة
١٣٥	٣ - ضرائر القافية وبناء الكلمة
١٥١	٤ - ضرائر القافية والأصوات الفوية

(تابع) فهرس الكتاب

الصفحة	الموضوع
	أولاً — الحركات :
١٥٢	(أ) الحركات الطويلة تصبح قصيرة
١٥٣	(ب) مد الحركة
١٥٥	(ج) تقليل كثافة الصوت الساكن أو اختيار الماء
١٦٠	(د) إطالة الصوت الساكن مع اختصار كثافة الصوت لنميره
١٦٥	ثانياً — الأصوات الساكنة
٢٢٣ - ١٧٠	٤ - الثورة على الفافية
١٧٦	(أ) المزدوج (المثلثة، المربعة، الخامسة، سبط)
٢٠٠	(ب) الموشحات
	الفهارس

كلمة شكر

أسعدني الأستاذ «رشاد كامل كيلاني» مرة أخرى بالموافقة على طبع هذا الكتاب بطبعه بالرغم مما عاناه مني، وما تجشمته القائمون على الطباعة بداره من صعوبات عند طبع كتاب «بدائل الشمر العربي بين الحكمة والكيف» لصعوبة الشكل والرموز، واختلاف طريقة جم المروف العربية واللاتينية . وهذا الكتاب لا يختلف في طريقة تأليفه وطبعه عن سالته . . .

أشكر «للأستاذ رشاد كيلاني» جزيل الشكر طبعه الكتاب ،
كما يسرني أن أشكر «السيد / محمد عبد المقصود علام» لما بذله
من جهد في الإشراف على التنسيق والإخراج عند الطبع .

ويسعدني أيضاً أن أتقدم بوافر الشكر «للحاج نجيب الخانجي»
لتكرمته بنشر الكتاب وتوزيعه .

جزام الله عن كل خير ، وعنده خير الجزاء ؟

د. هرفي عبد الرحمن

رقم الإيداع / ٢٤٦٧ / ١٩٧٧

مطبعة الكيلاني
الميرالبرل وشاد كامل كيلاني
٩٠٠ نسخة المسنة - باب المتن المقالة
بت ٩١٨٥٩٨